

O Odisseu

Vol. 3/ N 18/ Agosto de 2024

ISSN 2966-0262



Conheça a
campanha de
financiamento
coletivo da revista
O Odisseu



Decolonização & Contracolônização

A literatura como ferramenta decolonial e contracolônial

'Corpo de Vento Exu da Teoria' e reflexões sobre a Crítica Performativa na era das rupturas

Carol Antunes entrevista Denise Carrascosa sobre produção teórica, crítica e performance

Para velar os vivos

Ewerton Ulysses Cardoso resenha "Muvuca", de Jorge Augusto, no primeiro texto da coluna "Fora do Eixo"

Um conto sobre alianças

Ensaio artístico-performativo do artista visual Rynnard para a revista O Odisseu



“Tranças”, por Rynnard

Colagem faz parte da série “Aquilombamentos do cotidiano”, de Rynnard, feita com exclusividade para a revista O Odisseu e que ilustra este número da revista.

Sumário

Caderno 1 - p.3

EDITORIAL: “Contracolonização e Decolonização”, de Pedro Henrique Rodrigues - p. 4

POESIA: “Soneto da Colonização”, de Pedro Henrique Rodrigues, p. 5

ENTREVISTA COM DENISE CARRASCOSA: “Corpo de Vento Exu da Teoria e reflexões sobre a Crítica Performativa na era das rupturas”, por Carol Antunes - p. 6

ENSAIO: “America Has a Problem”, de Ewerton Ulysses Cardoso - p. 14

ENSAIO: “Heranças coloniais na indústria da moda”, por Claudia Castanheira - p. 19

CRÍTICA: “Retornar para uma Palestina de onde nunca se saiu”, de Kaio Moreira Veloso - p. 21

ENSAIO: “O grito e o sonho de Ailton Krenak”, por Caio Paiva Ribeiro - p. 23

ENSAIO FOTOGRÁFICO: “Um conto sobre alianças”, por Rynnard - p.27

Caderno 2 - p. 32

CRÍTICA: “Para Velar os Vivos”, de Ewerton Ulysses Cardoso - p.32

Expediente - p.36.

Tá rolando na Odisseu!



Minicurso

o desvelamento
do real:
introdução à
obra de annie
ernaux

Aulas com:



Samara Lima mestranda no
PPGLitCult (UFBA) e
pesquisadora da obra de
Annie Ernaux

Aulas:

20/08 e
22/08 - 19h
(via Google Meet)
Carga Horária: 4h

INVESTIMENTO:

R\$ 60 (Inteira) e R\$ 30 (Meia)

Apoiadores a partir de R\$ 25 têm
acesso livre ao curso!

O uso quase exclusivo da primeira pessoa, a rejeição à ficção e a tentativa de retratar o "real" são alguns dos elementos que compõem a carreira da escritora francesa Annie Ernaux. E, dado que a busca da realidade dentro da própria experiência tem sido o seu objetivo, parece inevitável que a autora tenha sido atraída pela imagem fotográfica: um meio ancorado no concreto e tradicionalmente ligado, ainda que problematicamente, ao referente. Através da leitura das obras "Uma Mulher" (2024) e "A outra filha" (2023), o minicurso buscará apresentar uma associação entre narrativa autobiográfica e fotografia, a fim de pensar de que maneira o dispositivo participa do seu projeto "entre a literatura, a sociologia e a história" e igualmente o modifica.



Link de Inscrição

'Soy Loco por Ti': Clube do livro exclusivo para apoiadores da Odisseu lê autores latino-americanos



Torne-se um apoiador!



Caderno 1



Arte de Cristiane Alvarenga

Ítaca

EDITORIAL

Decolonização e Contracolônização

Pedro Henrique Rodrigues

Neurocientista, mestre e doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Ficcionalista, editor e colunista da revista O Odisseu.



No dia 12 de outubro de 1492, o explorador italiano Cristóvão Colombo avista o arquipélago de Bahamas e uma ilha a ser nomeada Hispaniola, atualmente dividida entre os territórios do Haiti e da República Dominicana. O intento original era estabelecer novas rotas marítimas até a Índia em busca de especiarias e seda, produtos extremamente lucrativos e de grande interesse dos reinos europeus nos séculos 15 e 16. Seu legado tem sido tradicionalmente descrito como o de um explorador audaz que “descobriu” a América e iniciou um novo capítulo fundamental no avanço da História da Humanidade. No entanto, a “descoberta das Américas” iniciou séculos de exploração e colonização do continente latinoamericano.



Arte de Cristiane Alvarenga

Um dos efeitos imediatos do processo colonizador foi o genocídio da população indígena através de epidemias, guerras, massacres, fome e escravidão. Aos que sobreviviam, a imposição de costumes europeus minaram suas línguas, artes, símbolos, conhecimentos e culturas. Outra tragédia humana devastadora teve início no contexto da colonização no século 16 e perdurou por 3 séculos: o tráfico transatlântico de escravos do continente africano, que se tornou peça-chave nas economias das metrópoles europeias ao ponto de criar um sistema de casta racial nas Américas, estabelecendo o racismo, também fulminando suas línguas, artes, símbolos, conhecimentos e culturas e impondo consequências nefastas até os dias atuais. O então papel reconhecido da mulher nas sociedades indígenas se desintegra para assumir caráter de subordinação, estabelecendo o patriarcado como essencial no “Mundo Novo”: a mulher torna-se secundária nas decisões econômicas, políticas e culturais. O processo de evangelização tornou-se peça chave para consolidar e manter os territórios conquistados, minando práticas religiosas distintas e justificando os motivos dos colonizadores segundo

eles mesmos. Os territórios tornam-se colônias de exploração para usufruto da metrópole, também minando recursos da flora e fauna, impactando o meio ambiente e criando uma cultura de exploração ambiental. O monopólio do poder e do conhecimento são estabelecidos, desumanizando os colonizados em sua totalidade.

Mesmo após o fim formal do processo de colonização, o advento do imperialismo seguido pela globalização perpetuou mecanismos de exploração europeia sobre a América Latina. A repressão política e exploração econômica por séculos resultaram em grande nível de pobreza: o relatório Panorama Social 2022 apresentou projeções de 201 milhões de pessoas (32,1% da população latinoamericana) vivendo em situação de pobreza, sendo 82 milhões (13,1%) em pobreza extrema.

As populações indígenas e pretas e as mulheres ainda sofrem as maiores consequências. São grupos sub-representados nas esferas de poder, inviabilizando a inclusão e o exercício de direitos básicos. As expressões artísticas e culturais e os saberes da América Latina são subestimadas, mesmo que rica e plural. Sua biodiversidade tem sido explorada à exaustão para produção de commodities de interesse internacional, relegando aos seus habitantes miséria e consequências sérias do impacto ambiental do desmatamento e poluição dos rios. A democracia é frágil, muitas vezes vilipendiada por interesses externos. Mesmo após quase 500 anos, a América Latina ainda enfrenta formas (cada vez mais complexas) de colonização.

Neste cenário, surge a decolonialidade, que o sociologista e pensador humanista Aníbal Quijano define como um movimento sul americano de examinar e confrontar o papel da colonização europeia das Américas e sua hegemonia. Mais recentemente, o quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos, conhecido também como Nêgo Bispo, autor do

Caderno 1

livro "Colonização, quilombos: modos e significações", propõe a contracolonialidade. Segundo ele, tanto a decolonialidade como a contracolonialidade têm funções importantes e não se anulam:

"Se você foi colonizado e isso te incomoda, você vai precisar lutar para se descolonizar e descolonizar os seus. Isso é a função da decolonialidade. Eu sou quilombola, eu não fui colonizado. Porque, se eu tivesse sido colonizado, eu seria um negro incluído na sociedade brasileira. Então, no meu caso, eu tenho que contracolônizar – contrariar o colonialismo. (...) O colonialismo está aí vivente, cada vez mais sofisticado".

Neste contexto, esta edição propõe a reflexão sobre a importância do pensamento decolonizador e contracolônizador na sociedade, além do papel das artes, mais especificamente, da literatura, em articular e promover esse debate de enfrentar o colonialismo e suas consequências.

Referências

Rebhahn, Michael (2021). "The Decolonial Option". Defragmentation Curating Contemporary Music (eBook). Sylvia Freydank. Mainz: Schott Music. ISBN 978-3-7957-2510-5. OCLC 1256260452.

<https://www.medlifemovement.org/medlife-stories/global-topics/colonialisms-impact-on-indigenous-cultures-in-south-america/#:~:text=Colonialism's%20Impact%20on%20Indigenous%20Languages%20and%20Traditions&text=While%20many%20indigenous%20South%20Americans,%2C%20sidelining%20centuries%20old%20traditions.>

[https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/cepal-alerta-que-taxas-pobreza-america-latina-2022-se-mantem-acima-niveis-pre-pandemia#:~:text=Desta%20forma%2C%20em%202021%20a,percentual%20menos%20que%20em%202020\).](https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/cepal-alerta-que-taxas-pobreza-america-latina-2022-se-mantem-acima-niveis-pre-pandemia#:~:text=Desta%20forma%2C%20em%202021%20a,percentual%20menos%20que%20em%202020).)

<https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>

Soneto da Colonização

Pedro Henrique Rodrigues

Abya Yala foi pega por ardil criatura
Com rouparia e palavras tão diferentes
Logo percebeu que ela era vil captura
O que despertou os sentidos mais tementos

O povo de Abya lutou com bravura
"-Que torpe criatura de atos indecentes!"
Mas sucumbiu perante a Morte, que tristura
"-Devastam nossa terra e vida, inclementes!"

O Paraíso, eis a promessa funesta
Tragédia! Em sangue o solo foi vertido
Eis o Inferno, Ó, criatura desonesta

Abya Yala, amada filha da Floresta
Chora sem nome, vítima de etnocídio
Agora é América, serva molesta

ENTREVISTA

'Corpo de Vento Exu da Teoria' e reflexões sobre a Crítica Performativa na era das rupturas

Entrevista com Denise Carrascosa

Carol Antunes

Carol Antunes é editora da revista O Odisseu, graduada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia, UNEB, e mestre em Estudo de Linguagens pela mesma universidade. É doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, é escritora de ficção e poeta.



Sete perguntas, cada uma delas equivalente a uma Gira. Uma coincidência para a qual atentei-me bem depois que a entrevista foi realizada e que certamente tem muito a ver com a relação que precisei construir com o texto para desvelar as nuances daquilo que a professora Denise Carrascosa chamará de Crítica Performativa, que se faz com o corpo, em um jogo que envolve cruzar desertos e que exige de nós, leitores, um exercício de aproximação com o texto e uma troca muito intensa que vai além do rés do pensamento ocidentalizado. É, como disse Florentina Souza no belo prefácio, uma "roda de conversa" que nos permite, inclusive, a ousadia de criar notas laterais e preencher o intervalo entre as linhas de grifos e observações, numa simbiose afetiva que demonstra o quanto cada um dos ensaios nos instiga a pensar fora de uma lógica rígida e sufocante, mas sem perder a seriedade crítica e a poesia. O leitor é convidado para a roda e, deixando-se levar pela brincadeira, recebe acolhimento, cura e, principalmente, reflete sobre a necessidade de "inverter o mundo".

A entrevista, que realizamos numa quarta-feira, em seu gabinete na Universidade Federal da Bahia-UFBA, revela algumas das várias inquietações que a leitura de *Corpo Vento Exu da Teoria: Travessias crítico-performativas pelas artes negras*, nos incita.

CA: O texto introdutório do livro é um resumo muito esclarecedor de tudo aquilo que vamos experienciar ao longo da leitura dos ensaios que o seguem. Sendo assim, gostaria de começar pedindo que você fale um pouco sobre o que você chama de "uma forma crítica que você precisou aprender para atravessar desertos", ou seja, a Crítica Performativa.



Denise Carrascosa. Autora de "Corpo de Vento: Exu da Teoria" (EDUFBA, 2024) e professora da Universidade Federal da Bahia. Foto e roupa de Mirella Ferreira.

DC: Eu sou uma pessoa migrante entre territórios disciplinares. Então, além de eu gostar muito de ler, autonomamente, filosofia, ciência política, sociologia e antropologia, na área de ciências humanas, também sempre fui apaixonada pela crítica literária e pela crítica de artes e fiz minha formação jurídica paralelamente à minha formação na crítica literária e eu penso que isso é sintomático do meu desajuste ou do meu desconforto dentro de todos esses territórios disciplinares na medida em que neles eu não encontro ferramentas para pensar as realidades que são nossas, que são da minha família, dos territórios de onde nós viemos. Então é sempre um desconforto, uma sensação de opressão. Isso com leituras autônomas e principalmente quando você está dentro da instituição

universidade. A universidade brasileira ainda apresenta traços fortemente coloniais e por traços coloniais eu entendo, obviamente, o racismo institucional, o sexismo, a LGBTfobia, todo preconceito científico e o próprio racismo científico que se tem contra os saberes de povos não ocidentais, que são os nossos povos e que são a maioria da população brasileira. Diante desse desconforto, diante dessa demanda minha que é intelectual, que é psíquica e que é espiritual também de atravessar esse território. Eu venho de uma família que sempre valorizou muito a educação e é uma família negra pobre de Salvador e que sempre morou em bairros negros pobres e que vai atravessar essa fronteira da dificuldade, da vulnerabilidade econômica através da educação e da educação universitária. Então, minha família sempre me colocou isso como uma alternativa, como uma possibilidade forte de existência. Então para mim a universidade foi uma consequência muito óbvia da minha educação dentro de casa, da minha família negra e eu tinha que atravessar aquilo que era um deserto para mim, onde eu não tinha diálogo teórico, em que as coisas que me eram apresentadas me encantavam pela possibilidade de aprendizado daquilo que era novo, mas ao mesmo tempo não faziam sentido para mim. Vou dar um exemplo material, Carol. Quando eu começo a estudar a literatura de pessoas de prisão, que estão presas, em situação de aprisionamento e eu começo a perceber que no mercado editorial não tem espaço e na teoria crítica literária não tem espaço para pensar a experiência negra, a tragédia da experiência negra no Brasil, que se intensifica dentro das prisões. E não tem espaço para as mulheres, a voz das mulheres não é publicada. Isso é um dos exemplos que eu estou te dando aqui do desconforto. Então a gente está falando de uma literatura de mulheres negras e que além da condição de serem mulheres negras, são mulheres negras marginalizadas, no sentido mesmo prisional e no sentido criminal do Sistema de Justiça. Isso sempre me instigou. Eu sempre procurei na academia, esse é meu perfil intelectual, batalhar, no sentido do Slam, com a teoria ocidental. Então, nesse livro, de alguma forma, eu não me desvio dos conceitos da área da crítica literária, dos postulados que a filosofia ocidental nos coloca e eu procuro batalhar com eles, gingar com eles, dar rasteira nesses conceitos. Então os nomes da teoria eles estão ali presentes no “Corpo de Vento-Exu da Teoria” mas, ao mesmo tempo, há todo um conjunto de nomes e de autorias que vem da literatura negra de meu país e de outros países da diáspora e do continente africano. Teóricas e teóricos do meu país, que também são afro-brasileiros e os afro-diaspóricos e do continente africano. Porque essa filosofia intensiva, de matriz africana, ela vai me ajudar a lutar com esse deserto epistemológico violento, que nos faz cansar e nos exaurir. Por isso

que eu disse que eu crio um corpo de vento. Que é um corpo que às vezes é invisível e não sua invisibilidade ele vai se tornando muito forte, ele pretende transtornar os espaços por onde passa, as memórias, as movimentações, os gestos críticos, fazendo “reinseminações” e revoluções em temáticas, em imagens, em histórias, em narrativas, em formas estéticas, que nem sempre, ou quase nunca, são priorizadas quando a gente pensa a historiografia da literatura brasileira, a crítica da literatura brasileira, a teoria da literatura brasileira.

“Eu sempre procurei na academia, esse é meu perfil intelectual, batalhar, no sentido do Slam, com a teoria ocidental.”

Denise Carrascosa

CA: Puxando o fio da meada da crítica performativa, parto para o texto introdutório da 3ª Gira: Crítica Performativa... Só brincadeira de Erés para pensar na repetição como um desejo de brincadeira, tal qual você cita no texto. Quando pensamos em repetição, remetemos ao fazer teórico como esse lugar de reprodução do já posto, do já existente, sem qualquer possibilidade de desvio ou subversão, uma vez que qualquer tentativa dessa natureza, em um contexto acadêmico, é passível de sanções. Como, então, essa repetição como brincadeira de Erés pode operar em um espaço de opressão e de pensamento tão verticalizado como a academia?

DC: Exatamente no sentido de confrontar uma ética e uma estética da representação. Dentro de uma ética e estética da representação, as formas de saber elas encontram limites epistemológicos muito restritivos. Elas encontram fronteiras bem delimitadas dentro dessa forma de pensar colonial e herdeira, obviamente, daquilo que se chama ou se reconhece como antiguidade greco romana. Porque se a gente for buscar, genealogicamente, uma outra perspectiva para essa suposta antiguidade, a gente vai ver a presença africana nesses diálogos, com a assim chamada Grécia. Então, em primeiro lugar, essa teoria da representação que deriva da filosofia platônica e maior formalizada com a poética de

Caderno 1

Aristóteles, a gente vai ver, nessa teoria, um fechamento e uma limitação hierárquica daquilo que pode ser considerado arte ou literatura ou que pode ser considerado tradicional ou mais tarde, com a cristianização do pensamento crítico, canonizável no campo dos textos de arte e nos textos de arte literária, mais especificamente. Então, a crítica literária que, na modernidade, encontra um aparato filosófico, teórico, é uma crítica literária fundamentada nas categorias representacionais, nas categorias, inclusive, de uma intertextualidade com textos considerados clássicos para que eles ganhem valor literário; inclusive valor de mercado, e que as autorias que resultam dessa lógica representacional também ganhem uma visibilidade e uma circulação maiores como referências fixas de uma constelação que gira de forma muito homogênea em torno das mesmas estrelas. Mas como as nossas cosmogonias e aí estou falando das nossas formas criacionais, das nossas formas de invenção da vida, observe que não estou falando de formas de representação, estou falando formas de invenção, elas são aquilo, no sentido do que Leda Maria Martins traz em "Performances do tempo espiralar", elas são performativas, então a nossa crítica não pode ser representacional. Portanto, eu a nomeio, essa crítica que faço, essa crítica que deriva também de parceiras e parceiros da crítica literária negra, do Brasil e do Mundo, como Leda Maria Martins, Edmilson de Almeida Pereira, Florentina Souza, Henrique Freitas, Lívia Natália, que são teóricos próximos, pares nossos, Assunção Souza, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda. São muitos nomes. Não estou citando, obviamente, todas as pessoas, Anrieta Santiago. São vários nossos, nossos pares e são teóricas e teóricos que eu entendo que constroem uma mobilidade, uma dinâmica de reversão e de mobilidade incessante dos conceitos na medida em que esses conceitos precisam lidar com um tipo de produção artística e uma produção artística literária, em nosso caso, que negaceia, que maneja, que ginga, que joga, tudo isso no sentido da cultura negra lá de Muniz Sodré na "Verdade Seduzida". Uma cultura artística literária que vai negacear com o corpo. O corpo é um fundamento básico e quando eu falo de corpo, eu estou falando do corpo físico e dos seus movimentos na diáspora, eu estou falando do corpo psíquico, emocional, portanto, o corpo afetivo dessa população negra, dessas subjetividades negras pluridiversas e eu estou falando do corpo espiritual. O papel da espiritualidade é um papel fundante nos modos como a gente concebe e reinventa a vida. Bom, então uma crítica de arte, uma crítica da arte literária nesse campo, quando a gente nomeia performativa, ela está falando de uma outra forma de tempo, ela está falando de uma outra forma de produção nos espaços, ela está falando, inclusive, de uma tensão dramática com a sociedade, de uma tensão dramática com a história, então o corpo de

vento seria a forma que essa crítica performativa ganha. No sentido de atravessar fronteiras, jogar com visibilidade e invisibilidade, jogar com velocidade, jogar com ritmo, jogar com intersecções, digamos contraditórias e encruzilhadoras daquilo que parece dicotômico, na medida em que a crítica performativa entra nesse jogo, entra com muitas estratégias e um deles, obviamente, a gente não pode esquecer, são os Erés. Os Erés trabalham para gente com máscaras de brincadeiras. Os Erés funcionam como Exus que abrem o jogo, mudam as posições dos corpos nesse sistema de hierarquias e facilitam os nossos caminhos até os nossos sentidos fortes de ancestralidade. Então, essas brincadeiras, inclusive, elas estão pensadas para desorganizar essas categorias históricas do que é infância, o que é vida adulta, o que é velhice. Essas categorias ocidentais. O Eré é muito sábio, então você tem uma desorganização, inclusive, da hierarquia etária. O etarismo. Você tem um trabalho de construção da sabedoria através do manejo do brincante. O brincante, que é o corpo Exusiaco em movimento, ele, inclusive, engana quem vê na sua talvez possível impotência. Então, o Eré, ao contrário, ele vai formando todas as disseminações das potências de nossas ancestralidades. Por isso que o livro abre com os Erés.



Denise Carrascosa e a Professora Florentina Souza (à esquerda), um dos pares que Denise menciona na entrevista. Foto: Mirella Ferreira.

Caderno 1

CA: Ainda na Terceira Gira, somos apresentados ao texto "Crise da representação e performance política na con(tra) temporaneidade". É um texto de 2015 que já discute um tema que é bastante atual para nós, pesquisadores dessa década. A representação ainda está em crise! Quero saber como você vê essa crise hoje, no contexto de produção acadêmica e como o conceito de con(tra)temporaneidade pode operar atualmente.

DC: A representação continua em crise porque o conceito de democracia grego ocidental ele é natimorto. A própria ideia de democracia, de igualdade entre todas as pessoas, ela já nasce a partir de uma centralidade hierarquizante. Então, quem são as pessoas que podem compartilhar da Ágora, da praça pública, quem tem voz na Ágora, quem tem voz nas decisões que organizam a Polis? E esse modelo falsamente, ou de forma simulacral, no próprio sentido platônico, democrática é uma forma que estabelece toda uma lógica de emergência das nações cristianizadas. Você já tem toda uma cristianização do pensamento platônico e essa cristianização ela será absolutamente importante para o surgimento da ciência ocidentalizada, da política do estado nação e das artes que representariam as formas desse estado nação. O romance é uma dessas artes, dessas formas artísticas. Então o romance que emerge entre os séculos XVIII e XIX é um sintoma e, ao mesmo tempo, uma máscara da nação, através da chamada língua nacional, dos temas representativos da identidade nacional, das alegorias, das trajetórias que se pretendem heroicizar dentro dessa moldura da nação. Bom, tudo isso deriva de uma lógica da representação. A lógica da representação ela não é pertinente apenas a esfera da arte, ela é pertinente a esfera da Polis, da política, ela é pertinente a esfera da economia. Então, por exemplo, Karl Marx ele vai pensar a partir da crítica ao Capitalismo, o que representa o dinheiro, o dinheiro como um signo. Então você tem toda a construção de uma logística de convívio social a partir de formas representacionais. Essas formas representacionais constituem as estruturas de poder que organizam as sociedades e arte faz parte dessas estruturas de poder. Quando falamos de uma crítica da representação e associamos, nesse capítulo que você menciona, a com(tra)temporaneidade, estamos relacionando espaços de elaboração de imaginário a uma temporalidade nossa e qual o nosso posicionamento diante desses espaços que nos atravessam, que constituem as nossas subjetividades, as nossas comunidades e inclusive os nossos inconscientes coletivos como nação e as temporalidades todas incluídas nesses espaços imaginários. Porque o espaço imaginário brasileiro ele é constituído, por exemplo, de questões ainda coloniais e escravistas. Quando a gente entra em um presídio e a gente se defronta com corpos

“A representação continua em crise porque o conceito de democracia grego ocidental ele é natimorto.”

Denise Carrascosa

algemados, com corpos que estão violados sob todas as condições, que estão sendo torturados, você encontra de novo com o tempo da escravidão. No imaginário contemporâneo da Nação Brasileira, você vai ter um encontro de muitos tempos históricos do Brasil: do Brasil Colônia, do Brasil que convive com a escravidão oficial, do Brasil República, do Brasil Moderno, do Brasil Contemporâneo. Todas as lutas e disputas por símbolos, por narrativas, podem ser encontradas nesse Brasil. Esse é o Brasil contemporâneo e a partir desses muitos níveis que se encruzilham, o que eu estou designando de uma crítica com(tra)temporânea ou de uma produção artística con(tra)temporânea? O contemporâneo pensado na perspectiva do encontro de tempos pode ser confrontado de dentro a partir de um traço que revela todas as aberrações e violências que ele ainda contem, muito embora, aparentemente, essas aberrações e violências estejam em um tempo histórico passado, como os mais 300 anos de escravidão que tivemos e, ao mesmo tempo, se investe nesse traço em que, a partir da leitura do Friedrich Nietzsche, se vai pensar daquilo que está dentro do nosso tempo. Se a filosofia Nietzscheana vai dizer que a perspectiva do, no tempo, além do tempo e contra o tempo seria extemporânea ou intempestiva, nós estamos dizendo que o contra próprio tempo é o traço acentuado da nossa produção cultural, da nossa produção artística. Estamos além do nosso tempo, sem dúvida. Estamos trabalhando dentro do nosso tempo, sem dúvida, nem poderíamos deixar de fazê-lo. Mas, prioritariamente, de forma intensiva, também estamos trabalhando contra o nosso tempo, que é um tempo de violências ainda candentes, que é um tempo de violências contra os nossos corpos, contra os nossos discursos, contra as nossas existências por conta dessa organização representacional violenta do nosso projeto de nação.

Caderno 1

CA: Este é um livro feito de muitas vozes, principalmente de “Vozes-Mulheres”, como podemos perceber na 4ª gira, a qual você dedica “Às Mulheres que você ama”. Conte-nos um pouco sobre a importância dessas vozes na feitura do seu trabalho teórico e na sua vivência intelectual.

DC: Esse capítulo faz parte da minha história afetiva. Esses foram os textos que talvez eu tenha mais gostado de escrever como crítica literária ao longo dos últimos mais de 20 anos. Eu começo a executar essa tarefa de crítica literária em 1997, então agora nós temos 27 anos de trabalho. Eu era estudante, pesquisadora, nos cursos de direito, na Universidade Federal da Bahia e Letras, com ênfase em tradução, meu curso era um bacharelado em letras com tradução na Universidade de Salvador. Eu fazia paralelamente e nos dois cursos eu já começo a publicar coisas ali em 1997. Eu me formei em letras em 1998 e em direito em 1999. Então, são 27 anos de estrada. Mas eu digo a você que esses cinco textos que eu organizei são muito preciosos para mim. Por quê? Porque eles constituem formas de aprendizado e de trabalho sobre a minha subjetividade de mulher negra. Por isso que eu digo que essa crítica que eu procuro realizar é performativa, porque ela constitui uma performance de materialização, de coisas que são importantes para o meu inconsciente, portanto ganham formas conscientes na escrita. De visualização de interesses, de imagens fortes, não só para a cultura brasileira, para a cultura internacional, mas para mim como história de mulher negra e para minha família. Com certeza eu percebo nos textos dessas mulheres pessoas da minha família, histórias que dizem respeito as histórias de minha família. Por isso que foram textos muito íntimos. Ao mesmo tempo que são textos públicos, que fazem parte de discursos de crítica literária, eles também têm uma dobradiça com a intimidade. Aí você vai ver que eu cito fatos pessoais muito mais quando vou chegando nesses textos. O texto vai ganhando uma dicção mais pessoal, mais subjetiva. Então eu faço um texto para Toni Morrison, para a obra de Toni Morrison, um texto para Conceição Evaristo, para uma das obras que me encantam muito de Conceição, que é Sabela, de Histórias de Leves Enganos e Parecências. Eu faço um texto para Miriam Alves, para um romance que me encanta muito, que é Bará, eu faço um texto para Lucyane Aparecida, ou melhor, uma das assinaturas estéticas de Lucyane Aparecida de escritora ou de romancista, que é a Ruth do Caso e eu faço um texto também, que talvez nessa coletânea seja o mais antigo, ele é de 2009, que é para Carolina Maria de Jesus, que foi uma educadora para mim na época da graduação e no mestrado e no doutorado. Ler Carolina sempre foi para mim um fundamento de crítica ao que eu lia no campo do direito, por exemplo. Carolina, na minha opinião, é como óculos. Você coloca e, de repente, você está vendo o

mundo de uma forma completamente diferente. São lentes. Então, essas cinco mulheres, Carolina, Ruth do Caso, Conceição, Miriam, Tonny, eu faço textos homenagem para elas. Funciona como oríkis, esse gênero literário iorubano em que você louva os grandes feitos de pessoas que fazem parte de sua família ancestral. É como se as mulheres que amo fizessem parte de uma família que está na nossa comunidade de mulheres negras no Brasil e internacionalmente, mas que está em minha família também ancestral. Então, são textos em que eu vou localizando a linguagem dessas mulheres, temas recorrentes, como elas estão pensando o Brasil, elaborando beleza, filosofia. E, ao mesmo tempo, principalmente quando eu trato de Carolina Maria de Jesus, como o Brasil é cruel com essas mulheres e no nosso campo específico, como a crítica literária foi e continua sendo e a historiografia literária, cruel com essas mulheres. E nesse mesmo passo, para fazer jus ao tanto que elas têm dado para gente e deram para gente, criando ferramentas de dicção teórica que acariciem os textos dessas mulheres. Então quando eu vou falar do Vaga-lume de Toni Morrison, por exemplo, são as mulheres idosas que aparecem nas obras de Toni Morrison nos dando conselhos. O texto se torna tão pessoal que eu digo de um momento na sala de aula, que Toni Morrison esteve em minha sala de aula desde o início, tem 24 anos que eu dou aula de literatura, quando naquele momento nós estávamos numa situação muito difícil do país, que era a situação de um novo golpe contra o governo Dilma Rousseff, como é que entra Toni Morrison nessa sala de aula, o que ela tem a nos dizer? Então é um momento para mim muito revigorante do livro esse círculo de mulheres negras escritoras.

CA: Como é produzir teoria em tempos de ruptura?

DC: Boa pergunta. Eu não sei. A gente faz sem saber como está fazendo. Eu vou trazer o conceito do Exu da Teoria. Porque Exu é essa força, essa energia e estou falando para além do Orixá, estou falando também a partir do conceito de Encruzilhada que a professora Leda Maria Martins nos ensinou a usar desde a década de 80, que é essa força do limite. Ela é a atravessadora do limite e a crise é uma espécie de limite. Quando você visualiza que parece que as saídas não existem, ali você deve ritualizar a sua existência, o seu olhar, o seu gesto de corpo de forma exusíaca, porque vai aparecer a abertura, vai aparecer a saída. Então o Exu da Teoria é uma espécie de movimentação que não é autoral minha, eu estou localizando essa movimentação na teoria crítica brasileira negra, então eu estou falando de intelectuais negras, intelectuais negros que atuam no campo da ciência, da produção de saber, no nosso caso específico da crítica literária e que atuam também produzindo arte e observem que, desde Abdias Nascimento, a gente vai ter esse dinamismo

Caderno 1

de Exu trabalhando para nos mostrar caminhos possíveis para além da crise, para além das violências, para além dos limites que a cultura racista brasileira aponta que temos, que a ciência brasileira aponta que temos, para além do limite da criminalização das nossas existências. Então essa dinâmica *exusiaca* que acompanha as sete giras do corpo de vento é uma dinâmica que vai atuar, também, nos momentos de crise mais obscenos, mais óbvios. Então, Exu, quando ele desmonta a fronteira, a hierarquia da linguagem, do limite de imaginação, daquilo que a gente pode ou não imaginar, daquilo que a gente é autorizada ou não a imaginar de nós mesmas, da nossa comunidade ou com o projeto de país. Exu desembaralha, ele vai abrir a encruzilhada e mostrar para a gente que temos muitas opções, a multiplicidade. Exu que é um se transforma em 200 e depois dos 200, ele se transforma em um de novo. Então tem uma desindividuação dos problemas. O problema ganha novos contornos quando Exu tá no jogo e então essa dinamização vai o tempo inteiro ser buscada no livro, nos vários textos que vão escrevendo esse livro. Porque não é um livro escrito a partir de uma intenção, dentro de um tempo, com todos os textos pertencendo a um conjunto de objetivos. É um livro que vai se escrevendo no corpo de uma crítica literária negra ao longo de 19 anos. Acho que tem textos que tem 19 anos. Tem um texto de 2004, portanto tem 20 anos. Então são os textos que Exu escreve no corpo dessa crítica literária, pensadora negra, escritora negra e é assim que Exu vai dando mostras que estamos atravessando, que estamos vencendo as crises. E é óbvio, essa escritora negra, essa crítica literária, essa professora, viveu muitas crises ao longo desses 20 anos. Não só o país viveu crises, mas essas crises também são nossas, íntimas, subjetivas. Então esses dramas foram sendo atravessados pelo próprio Exu da Teoria.

CA: A quinta gira é o momento em que você se dedica a tratar sobre a temática do encarceramento. É um tema que te atravessa tanto teoricamente, como em suas vivências. Fale um pouco sobre o trabalho que você desenvolve no projeto *Corpos Indóceis e Mentes Livres*.

DC: Esse é um tema que eu estou ainda buscando compreender na minha vida. Muitas pessoas perguntam: “como você começou a trabalhar com isso?” E eu vou dando respostas. Tentando atender àquela curiosidade da pessoa ou o que seja. Mas o fato é que, para mim, ainda tem um espaço de mistério. E esse espaço de mistério talvez seja o que me move. Quando eu descobrir, talvez eu até pare de fazer o que estou fazendo. Então eu tenho várias possibilidades de responder essa sua pergunta. Eu já respondi de várias formas. Eu posso falar da minha história biográfica com o meu pai, que era um cara que trabalhava dentro de prisão, libertando irmãos negros, também como advogado. Também posso falar da tese de doutorado que eu resolvi escrever sobre a literatura de pessoas que estavam presas. Quando eu chego ao final dessa tese, defendo em fevereiro de 2009, eu entendo que eu precisava estar em campo, entender a realidade prisional. E eu precisava entender porque as mulheres presas não publicavam. Será que elas não escreviam dentro da prisão? Então eu começo a fazer esse trabalho de campo em fevereiro de 2010. Agora são 14 anos. E nunca mais esse trabalho me largou porque, dentro do sistema prisional, o que a gente vê é o exercício do projeto eugenista brasileiro em plena atividade. Do projeto eugenista, portanto racista, misógino e elitista brasileiro em pleno funcionamento. Com todas as suas técnicas de violência, de tortura do outro. Então, como intelectual negra não há como, desde que eu entendi isso, não só teoricamente,



Da esquerda para direita: Raquel de Souza, tradutora do livro *Abolicionismo. Feminismo. Já!*, Angela Davis, Gina Dent e Denise Carrascosa no Complexo Penal da Penitenciária Lemos Brito em Salvador (2023) - Foto de Lis Pedreira (Reprodução).

mas, na prática, me apartar de um contra projeto e para usar um dos conceitos, com(tra)temporâneo que execute algumas tarefas no sentido de enfraquecimento possível ou da deslegitimação dessa estrutura prisional, inclusive o desmascaramento, o desvelamento de uma legalidade jurídica que essa instituição possa ter. Se nós, intelectuais negros, da linhagem de Angela Davis, entendemos que o sistema prisional é uma reatualização do aparato da escravidão nas nações modernas, então, se nós respeitamos uma linhagem ancestral de luta contra escravidão que nos fez chegar até aqui, não há como, na minha práxis, na minha experiência, na minha trajetória, não aderir a um trabalho de luta pela liberdade, portanto, antiescravista, anti-prisional, abolicionista, então eu me considero uma feminista negra abolicionista, porque estou nesse frente de trabalho ativista, não só como uma intelectual que escreve, mas também como ativista da libertação de mulheres que estão encarceradas. Daí porque esse trabalho constitui-se de oficinas de criação literária dentro do sistema prisional desde 2010, construção de uma biblioteca para gerar o instrumento que materializa a leitura literária, a criação literária de mulheres, as minhas aulas e as aulas das companheiras e artistas que eu levo até lá, em consequência, do ponto de vista legal, a remissão de pena pela leitura. A gente trabalha dando aulas, executando processos de criação literária junto com irmãs encarceradas e, ao mesmo tempo, esse processo faz com que elas tenham redução de pena, seja pela leitura de livros, que estão sempre sendo reorganizados na biblioteca. Inclusive, uma das nossas alunas sempre é a bibliotecária, aí quando ela consegue remissão de pena suficiente, que ela tem a liberdade, vem outra aluna e a gente tenta então, também, fazer esse trabalho exusiano de mudar a relações de trabalho dentro do presídio porque, normalmente, o trabalho de faxina, o trabalho braçal é dado a mulheres negras, muitas vezes pretas, na maior parte das vezes e a gente tenta botar a mulher preta dentro da biblioteca para ser a bibliotecária, como, por exemplo, está acontecendo agora, nesse momento. Ela recebe a remissão de pena por trabalho, também, dentro da biblioteca. Então, remissão de pena por estudos, dos cursos, remissão de pena por trabalho, remissão de pena por leitura. Três tipos de remissão de pena são viabilizados pelo projeto *Corpos Indóceis e Mentis Livres*. Com a redução de pena a gente tem também todo um trabalho simbólico. Essa consequência, que é material, e tem uma consequência que é simbólica, que é o processo de re-humanização. O lugar do encarceramento é projetado para animalizar a pessoa que está presa, reduzi-la aos seus, as suas forças mais básicas de existência e de uma forma muito catastrófica, inclusive para a saúde mental das pessoas que estão aprisionadas. Então, trabalhar com arte dentro desse espaço, nós entendemos que

constitui um processo de re-humanização, cuidado com a saúde mental, cuidado com as subjetividades, com as identidades. Esse projeto conversa muito com um conceito que eu gerei lá na tese, que é um conceito de política de si, a partir da escrita de si foucaultiana. Então, a partir da leitura de outras mulheres negras que elas leem na biblioteca, mas também todo tipo de literatura, inclusive filosofia, ciência jurídica que está lá. Elas conseguem acessar uma plataforma de discussão, de diálogo, de intertextualidade com seus próprios escritos. E os escritos, inclusive, que antecedem, obviamente, aquelas leituras, que são as suas memórias. As memórias das suas famílias, as memórias que constituem a nossa comunidade. Mulheres de axé estão presas, então você tem itãs das Orixás que elas carregam. Então, toda essa literatura vai entrar nesse forno de recomposição de uma subjetividade humana. De uma memória de quem eu sou, de quem eu quero me tornar, de quem eu posso passar a ser e isso vai resultar em textos escritos, às vezes textos performáticos, encenações, textos imagéticos, fotografias, a gente já trabalhou um ano com fotografia, textos dançados, dança, textos de música, a gente leva instrumentos musicais, meditação, a gente trabalha com Tai Chi Chua. Então, são várias possibilidades de afetação do corpo para que essas pessoas reescrevam seus corpos. E a cada final de ano a gente tem uma produção artística dessas mulheres. Normalmente, fazemos livros artesanais que registram essa produção. Mas, no finalzinho de 2019, a gente faz uma proposta a editora Oguns Toques Negros, aqui de Salvador e é uma proposta bastante ousada, mas a editora teve a coragem de aceitar, que é de publicar a produção dessas mulheres. Então veja, se no mercado editorial brasileiro mulheres negras tem dificuldade em publicação, vamos imaginar mulheres negras, pobres e encarceradas, portanto, sentenciadas e criminalizadas pelo estado. Então surge o selo editorial a partir do trabalho de extensão *Corpos Indóceis e Mentis Livres*, com o mesmo nome e esse selo se propõe a um selo precursor no Brasil, inclusive no mundo. As pessoas ficam espantadas quando chegam de outros lugares, inclusive dos Estados Unidos aqui e veem esse projeto acoplado ao próprio projeto dentro do presídio que é publicar mulheres negras encarceradas. A gente já está no segundo livro. Temos um livro de poemas, que é o *Firminas em Fuga*, publicado em 2023, inclusive ele foi publicado e lançado dentro do presídio, junto com Angela Davis e o lançamento do livro de Angela Davis e Dina Dants, que é o *Abolição e Feminismo Já*. Tem um ano que aconteceu esse lançamento aqui em Salvador, na penitenciária feminina. O segundo livro é o *Pacto de Boca Piu*, que é um livro que resulta de uma performance realizada por mulheres negras sentenciadas em 2017 no Conjunto Penal Feminino e que eu recrio ficcionalmente e de forma teatral,

Caderno 1

mas usando também a linguagem da performance afro ritual e ele se transforma, digamos assim, em uma plataforma de escrita para que mais pessoas conheçam as histórias e os corpos dessas mulheres e há um terceiro livro por vir, outros virão ainda, mas a gente já tá organizando o livro de contos delas e provavelmente sai esse ano ainda e se chama Se Anastácia Falasse. Então, essa é a resultante, digamos assim, de uma curadoria de um trabalho de crítica literária. É um tripé: você tem um trabalho de criação literária, articulado com um trabalho de crítica literária desses textos, articulado com um trabalho de curadoria da circulação desses textos.

CA: Para encerrar a entrevista, peço que fale sobre o último capítulo do livro e como as suas relações familiares atravessam a sua prática teórica.

DC: É interessante porque, normalmente, esses textos biográficos ou autobiográficos, eles vêm nas orelhas ou eles vêm no início já do texto, no prefácio, mas eu, pode não parecer, sou uma pessoa um pouco tímida, uma pessoa um pouco reservada em relação à vida pessoal. Eu sei que elementos da minha vida pessoal foram aparecendo ao longo dos textos, o *modus operandi* da crítica performativa, colocando o corpo em jogo, como tá lá dito na brincadeira de Erês. Seu corpo tem que entrar no jogo, se chorar a gente enxuga as suas lágrimas. Isso serve para mim também. Tem momentos em que você escreve chorando, chora escrevendo. Tem coisas que nos atingem intimamente e é exatamente por isso que a gente escreve também. Então, eu sinto que esse é o texto mais antigo, o texto que fica por último no livro. Ele é o mais antigo, mas, ao mesmo tempo, o mais novo, porque é escrito por último. Pensando, inclusive, nessa lógica dos Erês. Traz uma foto minha de criança, no Curuzu. Eu estou com minha família, na casa de minha vó, onde minha mãe me colocava uma roupa de brincar, para brincar na rua. Eu olho para aquela foto, olho para quem está em redor da foto, minha mãe está grávida na foto, já do meu irmão. Ou seja, tem alguns tempos. Aqueles que já se foram, meu pai, meu avô, a madraستا da minha mãe, os que ainda vivem, minha mãe, minhas tias, minhas primas e os que ainda vão nascer. Meu irmão está na barriga de minha mãe. Então tem um tempo ali ancestral naquela foto e naquele texto. Ali eu estou falando em muitos tempos. Eu estou fazendo uma homenagem à Lima Barreto, que constitui um dos nossos ancestrais na Literatura Brasileira e, ao mesmo tempo, eu penso IKú como esse Orixá e essa força de ancestralização, portanto, de conexão intertemporal e como essa força amplia os nossos limites de percepção da nossa trajetória na nação brasileira, no planeta, nessa con(tra)temporaneidade. Então, veja que como se daquela foto, que é central. Inclusive a foto minha com minha vó, que eu vou chamar Ibêji. Eu e minha

vó. Vivemos em dois tempos e ainda vivemos juntas, coladas, assim como Taiô e Kendé, em *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves e foi tirada em 27 de setembro. Veja que a coisa do Cosme e Damião, do Ibêji, Doum atravessa a história toda e nós estamos muito juntas, então, ao mesmo tempo que há a constituição de uma espécie de afroagiografia, eu estou ancestralizando de forma sagrada a minha ancestralidade. Não é um biografema individual, portanto, é um biografema africano, comunitário e que está sacralizando espaços, está sacralizando tempos está, também, montando uma possibilidade de escrita do que eu vou chamar no livro de Origrafia e não biografia. Não é uma vida individual, não é uma trajetória temporalizada de forma ocidental. Há um Ori sendo escrito e o Ori é sempre uma forma comunitária. No Ori habitam muitas forças e essas forças de um eguibé familiar. São Orixás da minha família. Todos estão ali, naquela forma origráfica. Então, é um modo de dizer: todos esses textos que vocês leram, se é que se lê na ordem ou linearmente, são textos que derivam desse Ori. E esse Ori não é só meu, ele não é individual. Ele parte de diversos espaços, claro que autores e autoras, inclusive que vão trabalhar com Eguns na literatura brasileira e aí eu vou citando várias, obras, todas pertencem a esse Ori. Um Ori que é uma cabaça de criação. Eu faço parte, tá lá a menininha da foto de dois anos, de três anos, mas é um espaço coletivo de criação, de reinvenção, de ampliação, daquilo que seria apenas uma trajetória heroica individual e, portanto, trágica. Então o que se quer dizer ali: não há fim de linha para nós trágico. Há possibilidade de abertura de caminhos, há construção para os que ainda estão por vir, então a gente está trabalhando a partir dessa dimensão origráfica ali naquele texto sobre o qual você pergunta.



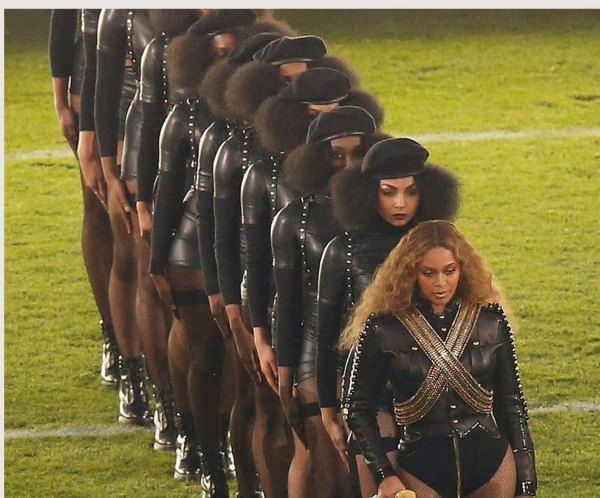
Conheça o canal “Corpos Indóceis e Mentes Livres”, da professora Denise Carrascosa, por meio do Qr. Code!

ENSAIO

‘America has a problem’: Beyoncé, a tensão racial nos Estados Unidos e os sintomas da pós-modernidade

Ewerton Ulysses Cardoso

Comunicador, designer escritor. É fundador e editor da revista O Odisseu. Como ficcionista, publicou contos em antologias. É aluno do curso de Letras (Português e Espanhol) na Universidade Federal da Bahia.



À esquerda, a cantora estadunidense Beyoncé no show do intervalo do Super Bowl (2016) e à direita no clipe de "Formation", 2016. Fotos: Reprodução.

As pautas das discussões de raça, gênero e classe não estão apenas no âmbito da academia. Estão na televisão, nos jornais e principalmente na internet. Não é a primeira vez que os termos acadêmicos ganham grande proporção e saem dos muros das universidades para transitar livremente entre a população. Inclusive, espera-se que seja assim sempre, desde que não haja o esvaziamento daquilo que se organiza enquanto teoria.

Há algum tempo, acompanho o trabalho de inserção daquilo que se movimenta dentro do campo teórico na obra artística da cantora estadunidense Beyoncé. Acredito que o momento inicial em que se dá essa introdução clara - inicialmente sendo apenas a pauta do feminismo - é a inserção do trecho da palestra TEDx "Sejamos Todos Feministas", de Chimamanda Ngozi Adichie (escritora e ensaísta nigeriana), na canção "Flawless", parte do álbum "Beyoncé", de 2013.

Até então, Chimamanda já era vista enquanto uma escritora promissora e respeitada pela academia. É, no entanto, com "Flawless" que Chimamanda ganha a dimensão do POP. Ela começa a transitar nos veículos de mídia com mais frequência e passa a encabeçar uma série de campanhas de diferentes empresas, inclusive na moda, com o seu tema do feminismo.

Ora, o feminismo de Chimamanda pode ser bastante liberal e em diálogo com uma agenda que é a agenda do liberalismo econômico. Ainda assim, incluir uma escritora que costumava apenas transitar no campo dos estudos da literatura e culturais numa faixa de música POP subverte um pouco da ótica da coisa.

Sabemos que a música POP tem como uma de suas principais características a acessibilidade. A melodia é fácil de se reconhecer e as letras não são complexas. Durante certo tempo, tinha-se inclusive a ideia de que para uma música ser "popular" (no sentido de vender muito) ela deveria ser simples, com uma batida que "gruda" na cabeça e com um refrão bastante repetitivo.

Nesse sentido, há ousadia louvável de uma cantora POP ao colocar um trecho de mais de um minuto de uma ensaísta discutindo um tema que (infelizmente) ainda é controverso: o feminismo. Me interessa saber o porquê dessa escolha e o que isso representa artisticamente.

Qual o projeto de Beyoncé?

Se no álbum "Beyoncé", de 2013, a artista ensaia uma articulação teórica de sua obra, é em "Lemonade", de 2016, que isso ganha outra dimensão. A própria artista apresenta o álbum enquanto um

álbum “conceitual”, uma categoria novíssima no cenário de música POP. Sim, artistas como Madonna e Michael Jackson ensaiam álbuns temáticos (que buscam discutir um tema), mas fazem isso de forma talvez tímida perto do que Beyoncé faz em “Lemonade”.

O álbum estreia junto com um filme na HBO, o que o coloca não apenas na categoria de álbum conceitual, mas também “álbum visual” (categoria que Beyoncé já havia explorado em 2013 com o álbum “Beyoncé”). O filme se constrói a partir das faixas do disco, numa ordem pensada para discutir alguns temas que, depois do disco, passaram a fazer muito mais parte do cotidiano popular dessa geração, a saber: a solidão da mulher negra, a estereotipação do corpo negro feminino e masculino, o racismo estrutural e a violência policial contra negros e o afeto entre pessoas negras.

Essa era a primeira vez em que Beyoncé versava tão abertamente sobre a negritude, o que levou muita gente a dizer que era como se ela tivesse “se descoberto negra” (como escreve Neusa Santos) naquele momento.

Essa será também a primeira vez em que Beyoncé se apresenta oficialmente enquanto uma militante do movimento negro. Nesse sentido, dois eventos são significativos para pensar isso: o Super Bowl de 2016, antes do lançamento do filme “Lemonade”, em que Beyoncé faz uma participação no show de Coldplay e o VMA de 2016 já pós o lançamento do filme.

A apresentação do Super Bowl era do Coldplay, mas Beyoncé surge como participação especial usando um traje que fazia referência ao grupo de resistência negra “Panteras Negras”, que teve como uma de suas líderes a Angela Davis. O figurino despertou uma ferida ainda aberta nos Estados Unidos: a necessidade de uma movimentação negra organizada.

Nem é preciso dizer a quantidade de críticas que Beyoncé recebeu por usar aquele figurino, sobretudo porque ainda pairava nos Estados Unidos a ideia de que os Panteras Negras eram agressivos.



Beyoncé chega ao VMA 2016. Foto: TIME (reprodução)

Me parece, enquanto um espectador latino-americano, que nos Estados Unidos existe muita aceitação à figura de Martin Luther King, um revolucionário conciliador, que as pessoas como Malcolm X e Angela Davis, pessoas que reconheciam a violência sistemática contra negros e articularam formas de defesa lidas como “radicais”. O racismo, no entanto, nunca é lido como radical nos Estados Unidos.

Sim, porque muitos artistas POP já falaram de igualdade nos EUA, mas principalmente a partir de um lugar de conciliação, sempre tendo a figura de Luther King como um referencial de luta pacífica (Michael Jackson, por exemplo, cita Luther King na canção “They don’t care about us” e já versava sobre igualdade racial numa perspectiva pacífica). Vale dizer que isso foi bem antes do acontecimento George Floyd, responsável por gerar uma série de mudanças no modo como os cidadãos estadunidenses leem o racismo.

Já no VMA 2016, Beyoncé aparece para a premiação, uma das mais importantes da música POP, de mãos dadas com as mães de jovens assassinados pela polícia dos Estados Unidos. É um momento potente. Embora a ferida racial estivesse sempre aberta no país, havia bastante silenciamento sobre. Se aqui no Brasil o “mito da democracia racial” prevalece enquanto uma tecnologia de silenciamento, nos Estados Unidos a leitura do país enquanto o “país da liberdade” assume forma parecida.

A denúncia feita por Beyoncé no VMA escancarou para o público geral aquilo que a indústria do entretenimento raramente se propõe a fazer: despertar. Se recorrermos à análise de Adorno e Horkheimer sobre “indústria cultural”, podemos pensar que a cultura de massa, a cultura POP, tem como o objetivo principal a alienação que permite a perpetuação da exploração capitalista.

Segundo os teóricos, a própria tendência de super reprodução da indústria cultural (da qual já falamos e que está muito presente na cultura POP) descaracteriza a arte e “cria ordens mas não conexão”, ou seja, a arte, na cultura de consumo capitalista, perde o seu interesse em fazer pensar e passa a ter o interesse de entreter, uma forma de anestesiá-lo o indivíduo das problemáticas sociais (ADORNO, HORKHEIMER, 2002).

A indústria cultural estadunidense especializou-se nesse processo de alienação. O cinema, sobretudo, buscou criar um país livre de máculas, um país dos sonhos (o “sonho americano”), jogando para debaixo do tapete a exploração imperialista que os Estados Unidos conduziu e conduz em países da África, Ásia e América Latina e também inviabilizando os problemas estruturais de uma sociedade que, assim como o Brasil, nasceu da exploração colonial capitalista, tendo a escravidão como uma problemática não resolvida.

Caderno 1

Beyoncé abre essa mácula com o "Lemonade", especialmente porque ela era um símbolo desse "Sonho Americano". Embora ela já tivesse se manifestado politicamente, cantando na posse de Barack Obama em 2008, ela tinha uma atuação tímida que se limitava ao discurso feminista liberal. A problemática da raça não era lido em Beyoncé até "Lemonade". Desde então, ela não parou mais.

Representatividade, intertextos, bricolagens, polifonia: decolonização?

Outro fator interessantíssimo que é aberto em "Lemonade" é o resgate da ancestralidade africana por Beyoncé. O álbum visual está repleto de referências afrodiaspóricas, sendo talvez a mais significativa aquela que está presente no clipe "Hold Up". Beyoncé performa com um traje que relembra muito a figura de Osun ou Oxum.

A deidade de origem iorubá resistiu ao processo de escravização do povo negro e se mostra entidade importante do panteão do candomblé e demais religiões afrodiaspóricas em toda a América Latina. Na mitologia iorubá, Oxum é mãe das águas doces e rainha da fertilidade, além de ser uma deusa que se relaciona com o feminino e com a maternidade. Veja que faz muito sentido que Beyoncé a inclua no clipe, já que é uma música que fala de traição, vaidade e ciúmes. A presença das águas no início do clipe fortalece essa interpretação de que ela, de fato, é Oxum no clipe.

No Grammy 2017, ela retorna ao palco vestida de Oxum, o que gera uma série de interpretações erradas. O público geral a leu como uma representação de Santa Maria, mãe de Jesus. Não é. Beyoncé está interessada, em todo o conceito de "Lemonade", em desvincular-se da leitura hegemônica ocidental (ao que parece e iremos questionar isso mais adiante).

Se antes tínhamos apenas suspeitas de que Beyoncé estava tratando da espiritualidade de origem iorubá, é em "Back Parade", de 2020, que passamos a ter certeza disso. Na canção, que faz parte da trilha sonora de "Rei Leão", ela versa: "Of life on fertile ground, ancestors put me on game/ Ankh charm on gold chains, with my Oshun energy". Mais à frente, na mesma música, Beyoncé fará referência a Yemanjá, outra divindade de origem iorubá.

Aqui encontramos uma característica muito presente na obra de Beyoncé e que vai se tornar um padrão na música POP contemporânea, que é o excesso de referências. A referenciação anima os fãs que passam a ler uma composição artística, mesmo de música POP, como um quebra-cabeças. Mais uma vez, há a inversão da ideia de popular como fácil. De certa forma, Beyoncé foi responsável por popularizar esse recurso que passou a ser amplamente utilizado na música POP americana.



Beyoncé no clipe de "Hold Up", 2016. Os trajes do vídeo são lidos como releitura da divindade Oxum.

Essa não é, entretanto, uma característica apenas de Beyoncé. Fedric Jameson já falava que um dos sintomas da arte pós-moderna é um retorno ao que foi produzido anteriormente. Já não existe, por exemplo, a noção de "novo", como se tinha até o século XIX, quando os escritores e artistas em geral queriam inovar por algo nunca feito ou pensado antes. Pelo contrário, um dos sintomas da pós-modernidade é justamente a releitura dos clássicos para colocá-los num lugar de significação.

De certa forma, isso vai além do entendimento de Polifonia de Bakhtin. Se trata, especificamente, de uma pastiche, algo que Beyoncé já fazia antes de "Lemonade", por exemplo. "Crazy in love", quando ela sampleia Michael Jackson e constrói uma estética que está em diálogo com o artista. Jameson aponta que a pastiche pode ser entendida como uma "paródia", porém sem que haja o fator cômico presente. Na verdade, se trata mais de uma homenagem:

“O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico” (JAMESON, 1984, p. 18).

Beyoncé voltará a fazer pastiche em “Renaissance” (2022) e desenvolverá bastante de paródia em “Cowboy Carter” (2024). Entendo a versão de “Jolene”, de Dolly Parton, uma paródia. Há um significado oculto ali: questionar o papel de gênero, subverter a imagem de submissa da mulher conforme canta Dolly e dar nova significação à canção. Acredito que os leitores vão concordar comigo de que existe certo humor em “Jolene” na versão de Beyoncé. Vale lembrar a definição de paródia de Jameson:

“De qualquer maneira, um bom parodista precisa ter uma certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar na pessoa imitada. Todavia, o efeito geral da paródia é - quer simpática quer maledicente - ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem”. (JAMESON, 1984, p.18).

Há uma crítica muito explícita ao modo como Beyoncé e outros artistas POP estão produzindo através da remixagem. Acredito que essas críticas são importantes. Sobretudo por se tratar de uma artista que exige uma quantidade imensa de compositores, músicos e engenheiros de música para produzir uma única canção. Cabe questionar até onde essa única pessoa que leva o crédito enquanto “genial” ou “lendária” não é fruto do trabalho incansável de uma equipe muito grande que não é vista. Beyoncé tem o crédito por orquestrar sua obra, mas além de reproduzir muito do que já foi feito (e de produzir a partir do que foi feito), há a negação do trabalho de muita gente envolvida no processo que recebe um crédito mínimo no álbum. O nome que resume tudo na capa é o nome Beyoncé.

Gostaria de finalizar me centrado ainda mais em “Cowboy Carter”, álbum em que a artista se propõe a fazer um resgate da música country estadunidense no intuito de ressaltar suas raízes negras negadas. Nos Estados Unidos contemporâneo, a música country é lida enquanto uma música tradicional branca. Beyoncé surge para questionar esse status por meio de um intenso trabalho de bricolagem: ela pega retalhos do que já foi feito para construir algo novo, com uma nova

significação. Mas cabe questionar o que há de “novo” musicalmente falando.

A “bricolagem”, termo que surge das artes visuais, já levanta esse questionamento: até que sentido algo contruído a partir de reprodução em massa e da reunião de retalhos de outras obras de arte é algo original? Cavando mais fundo ainda, podemos pensar: o que de fato é original? Bom, toda arte plástica e visual pressupõe uma matéria-prima. A questão da bricolagem é que sua própria matéria é outra obra artística.

A grande questão artística da “bricolagem” pode ser a subversão. Ao reunir esses elementos, Beyoncé não apenas os expõe como algo que apenas um remix. Existe a criação de algo “novo”, no que se refere a um novo signo mesmo: a música country cantada por uma mulher negra e que se apropria de uma série de estruturas que está nas mãos de um grupo dominante tem uma série de novos significados. Sobre o termo “apropriação”, Villa-Forte (2019) escreve:

O gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização. O texto como ready-made. A apropriação, a cópia e o deslocamento como métodos, como técnica e restrição, pelas quais se produzem um poema, um conto, um texto híbrido, arte e literatura – um artefato ao qual é atribuído um nome de autor (VILLA-FORTE, 2019, p. 19).

Há claro questionamento na obra de Beyoncé na última década. O desejo de subversão da artista aponta para um lugar? Toda a referência à comunidade queer, aos movimentos de luta anti-racista (a “Renascença do Harlem”, os “Ballrooms”, os “Panteras Negras”) parecem um desafio à sociedade americana. Acredito que, embora não seja possível apontar enquanto uma obra decolonial (ela se sustenta no epicentro do capitalismo, se apropriando do capital que, por sua natureza, explora corpos e sociedades), é uma obra questionadora. No disco “Renaissance”, Beyoncé crava: “America Has a Problem” e eu vejo isso como a síntese do que a artista vem fazendo: denunciar as contradições do estado estadunidense.

A própria Beyoncé não está livre de contradições. É possível, por exemplo, supor que toda essa movimentação acompanha um despertar já da própria sociedade, no sentido em que a artista estaria “surfando” numa onda que já existia. É possível. Não podemos negar que enquanto estratégia de marketing e vendas, ela consegue provocar e converter tudo isso em receita e em popularidade. Mas é inegável que há uma série de questionamentos válidos. A América realmente tem um problema. Só não sei se a Beyoncé já percebeu que esse problema é a ferida aberta do colonialismo e a máquina de matar gente chamada imperialismo.

REFERÊNCIAS

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos*, n 12, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2918778/mod_resource/content/1/516_13_base_JAMESON_%20po%20modernidade%20e%20sociedade%20de%20consumo_novos%20estudos.pdf. Acesso: 01/08/2024.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Belo Horizonte: Relicário, 2019.



“Bafão”, por Rynnard

Esta colagem pertence à série “aquilombamentos do cotidiano”, do artista visual Rynnard, feito com exclusividade para ilustrar esta edição da revista O Odisseu.

ENSAIO

Heranças coloniais na indústria da moda: a decolonização como ferramenta para a mudança de narrativa

Claudia Castanheira

Ativista socioambiental engajada em pesquisa, educação e comunicação para a sustentabilidade. É mestra em Discurso e Sustentabilidade (USP), bacharela em Letras - Português e Francês (USP), e é estudante de Relações Internacionais. Atualmente, ela é Gestora de Comunicação do Fashion Revolution Brasil e Coordenadora Educacional do Fashion Revolution Bélgica.



Garment Factory - Índia. Por Caoimhghin O Croidheain, via Deviant Art.

Os processos de colonização atravessam a existência humana e não humana na Terra. Ao longo dos séculos, talvez nada tenha passado imune à europeização do planeta, que moldou tanto sociedades quanto a forma como percebemos o meio ambiente. Mesmo hoje, vivemos a ressonância do que foi essa dinâmica. Um exemplo disso são as comunidades que vivem isoladas na Amazônia há centenas de anos e que recentemente foram observadas nas margens do Rio Las Piedras, no Peru [1]. Esse deslocamento é provavelmente resultado da atividade madeireira na região, que está alterando o ecossistema local, forçando essas comunidades a se deslocarem para conseguir alimento.

O comércio de madeira, inclusive, foi o que praticamente fez surgir a economia do Brasil, há mais de 500 anos, pela extração e venda do Pau-Brasil. Essa história, você já sabe – ela é tão óbvia quanto problemática. Nesse processo histórico de colonização do território brasileiro, nossas terras foram cooptadas pelos grandes e nunca mais devolvidas. Hoje, as divisões, as

as desigualdades, as classes sociais, o Estado Moderno: se não fosse a colonização, nossa realidade no Brasil e no planeta Terra seria outra.

Mas os impactos não foram apenas nos países colonizados. A elite, a classe burguesa emergente, também agiu em terras europeias, e o desastre por lá também foi notável. O desenvolvimento do capitalismo tem grandes influências da agricultura inglesa; e o processo de privatização e acumulação das terras arrancou, por meio dos cercamentos, milhares e milhões de camponeses de suas terras comunais, forçando-os a venderem sua mão de obra por um mísero salário.

E, sim: parece tão distante, mas a moda entra nesse processo.

Se, antes, o trabalho manual têxtil, “slow” (ou seja, no verdadeiro ritmo da vida humana), era o que dominava, isso deixou de fazer sentido para que pudesse nascer uma indústria da moda “fast”. Foi na Revolução Industrial - um feito que só se deu por conta dos processos de colonização - que a indústria têxtil e da moda ganhou força, se tornou uma das principais indústrias e serviu de combustível para o boom da industrialização. A mão de obra do artesanato foi obrigada a migrar e servir de mão de obra industrial. Enquanto esse processo acontecia na Europa, nas colônias, como nos EUA, milhares de pessoas escravizadas, negras, trabalhavam na colheita de algodão.

Marx, em *A Miséria da Filosofia (1846)*, ilustra bem a relação intrínseca entre indústria-escravidão-colonização-algodão, dizendo que “sem escravidão, não teríamos o algodão; sem o algodão, não teríamos a indústria moderna. A escravidão deu valor às colônias, as colônias criaram o comércio universal, o comércio universal é a condição da grande indústria.”

Sim, é até desapontador dizer isso, mas a moda, antes de ser bela e glamourosa como Paris, como as belas blusas e vestidos que o marketing cultural nos convence de que precisamos comprar todo mês, é suja das manchas dos processos da colonização; da escravidão de corpos negros; da elevação de pessoas a simples trabalhadores assalariados, sem direitos; e da invasão e devastação de terras para a produção massificada de fibras.

Caderno 1

Essa é a história da moda. E é isso que se mantém até hoje.

Quando buscamos a literatura sobre o surgimento da moda, chegamos a um dos livros mais estudados atualmente, de Gilles Lipovetsky, "O Império do Efêmero". Apesar de ter uma perspectiva bastante eurocentrada sobre o nascimento e institucionalização da moda, o autor narra que a ela é aquilo que veio a se tornar a partir do Renascimento - ou seja, situa sua origem nesse mesmo período histórico que estamos falando acima, de colonização e acumulação primitiva do capital.

Num salto para o Brasil do século XXI, esperaríamos uma realidade diferente e menos dolorosa; mas pouco ou quase nada mudou. Inclusive, em 2024, nosso país passou a ser o maior exportador de algodão do mundo[2], ultrapassando os EUA; um posto que era meta apenas para 2030.

E a que custo?

Ao custo da dominação da terra e dos povos; afinal, é assim que se obtém lucros.

Uma pesquisa de abril de 2024 da ONG inglesa Earthsight[3] denunciou como grandes marcas de moda usam algodão do cerrado brasileiro ligado à violação de direitos humanos, grilagem de terra e desmatamento ilegal. Esse algodão é certificado como ético e sustentável pelo maior esquema de certificação de algodão do mundo. Assim como os colonos europeus fizeram com nossas terras e povos, agora fazem os donos do agro do Brasil.

Fora do campo científico, a própria poesia musical brasileira nos ajuda a retratar essas violações, como na canção *Algodão*, de Luiz Gonzaga:

"Bate a enxada no chão
Limpa o pé de algodão
Pois pra vencer a batalha,
É preciso ser forte, robusto, valente ou nascer no sertão
Tem que suar muito pra ganhar o pão
E a coisa lá "né" brincado não"

Os resultados de séculos dessa exploração já estão sendo visíveis nos biomas brasileiros. Um exemplo é o próprio Cerrado, região que concentra quase 90% do cultivo do algodão brasileiro[4], e que está passando por um processo de desertificação; uma das causas é, justamente, a intensa atividade da agricultura industrial.

A lógica que estrutura a moda é a mesma lógica do pensamento colonial. Seja para as pessoas que fazem as nossas roupas ou para o meio ambiente, essa indústria tem perpetuado o desequilíbrio, a devastação e, em última instância, tem contribuído para o colapso climático que estamos vivenciando.

As maneiras de solucionar esse cenário são

muitas, mas os movimentos civis são a base dessas transformações. O Fashion Revolution é um desses movimentos. Na verdade, ele é o maior movimento de moda ativista do planeta, presente em mais de 80 países.

No Brasil, durante a Semana Fashion Revolution 2024, houve mais de 900 ações ativistas espalhadas pelo país inteiro, em nome da revolução da moda. Uma rede de pessoas mobilizadas para trabalhar por uma moda que coloca a vida das pessoas e do planeta à frente dos lucros. Que luta por uma moda transparente, diversa e igualitária.

Por meio de muita estratégia e pesquisa, temos criado diversos projetos que aceleram a Transição Justa no setor. Um deles é a Escola de Moda Decolonial. Com uma grade 100% gratuita e aberta a todas as pessoas que têm interesse, oferecemos um curso certificado, com professores pretos e indígenas e, em geral, mulheres, para nos educarmos sobre moda decolonial. Intenso, forte e profundo: uma escola do Sul Global, criada pelo Fashion Revolution Brasil, que serve de resposta e solução contracolônial.

Nós nos mobilizamos pois sabemos que existe uma moda não-eurocentrada, e ela é a moda da regeneração. Somente mapeando, identificando e empoderando essas modas que conseguiremos alcançar a revolução sistêmica. E só vamos parar quando, no centro, estiverem outras narrativas: mais justas, decolônias.

REFERÊNCIAS

[1] = <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c728vyjnm04o>

[2] = <https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2024/07/02/brasil-ultrapassa-eua-e-se-torna-maior-exportador-de-algodao-do-mundo.ghtml>

[3]=<https://www.earthsight.org.uk/crimes-na-moda>

[4]= <https://www.embrapa.br/bioma-cerrado/cotonicultura#:~:text=O%20Algod%C3%A3o%20no%20Cerrado%20Brasileiro,do%20que%20nos%20Estados%20Unidos.>

Retornar para uma Palestina de onde nunca se partiu

Kaio Moreira Veloso

Mestrando em Letras pela UFOP e bacharel em jornalismo pela mesma instituição. Pesquisa as práticas de ensaísmo de Virginia Woolf e Susan Sontag.



O mundo árabe já foi representado pela literatura e pela arte como um lugar de mistérios, esoterismo e sinestesia. Esta imagem, capaz de chamar tanto ao encantamento por suas qualidades quanto ao julgamento por seus contrastes com os padrões comportamentais do ocidente passou a conviver há muitas décadas com representações da violência e do cerceamento devido aos vários conflitos que atingem as regiões do Norte da África e da Ásia Ocidental. Associações com o terrorismo, com a miséria e com o fundamentalismo islâmico

tornaram-se recorrentes no imaginário comum, inclusive entre pessoas que não conhecem propriamente os traços culturais e históricos da região, muito mais ricos e diversos do que usualmente se imagina. A despeito disso, sua história literária é longa, partindo de escrituras religiosas e da poesia cantada, passando pelo lugar de destaque dos ensaios, culminando em produções contemporâneas tanto de escritores residentes nestes territórios até aqueles que vivem como refugiados. Há ainda uma geração cujas raízes étnicas misturam-se com seu nascimento e criação em países estrangeiros, caso de Lina Meruane, chilena radicada nos Estados Unidos, descendente de palestinos.

Ao contrastar os escritos de Meruane no livro ensaístico e autobiográfico *Tornar-se Palestina* (Relicário, 2019) com o conflito atual na Faixa de Gaza, desencadeado em 2021, torna-se difícil avançar a leitura sem sentir um nó formar-se na garganta. Ao longo de suas páginas, a escritora narra sua jornada para conhecer a origem de sua família, impulsionada por um conjunto de acontecimentos que reforçam a importância da identidade étnica, ainda que em contextos bastante diversos. Tendo nascido no Chile e lá vivido boa parte da vida, tendo ainda passado um período na Alemanha antes de radicar-se nos Estados Unidos após anos sem um visto de trabalho, Meruane



A escritora chilena de ascendência palestina Lina Meruane. Foto: Instituto Moreira Sales (Reprodução)

poderia deixar tal necessidade de lado, afinal, o que alguém que jamais pisou no país de seus avós, ainda lembrado pelo pai, iria encontrar em uma região tão conflituosa?

Antes da intensificação dos embates com o povo judeu nas primeiras décadas do século XX, a Palestina ocupava a maior parte do território hoje governado por Israel. Com apoio do Reino Unido no processo de reconhecimento de um “lar nacional judaico”, hoje apoiado pelos Estados Unidos no atual conflito, a relação de Israel com a Palestina enquadra-se no que

Reginaldo Nasser, professor de Relações Internacionais da PUC–São Paulo, classifica como “settler colonialism”, ou colonialismo por povoamento, fenômeno de “colonos não imigrantes que chegam a um território com o intuito de substituir a população nativa.” Com movimentos promovidos pela ONU a partir de 1947, estabelecendo a partilha do território entre os judeus e os árabes, resultando em confisco de terras, promovendo a migração de uma enorme massa de palestinos e limitando a circulação daqueles que permaneceram, vivendo sob seu regime militar. Sobreposta à também complexa rede de grupos nacionalistas associados ao terrorismo islâmico, a Palestina para o qual os avós de Lina Meruane desejaram retornar, sem sucesso, parece-se cada vez mais com a cena agridoce em que, ainda no Chile, a escritora visita acompanhada do irmão e do pai a antiga cidade interiorana em que o último morou antes de mudar-se para a capital, Santiago. Com mais de 60 anos de distância, consegue localizar a rua abandonada onde um letreiro desbotado pelo tempo apresenta o nome do próprio pai, avô de Lina, SALVADOR MERUANE, sendo este primeiro nome sua identidade como latino-americano, em substituição à Isa, seu nome árabe.

O sobrenome da família, que insiste à passagem das gerações, torna-se motivo de nova reviravolta quando, em um táxi nova-iorquino, Lina questiona ao motorista se o reconhece, após

Caderno 1

identificar em sua pronúncia traços árabes. A informação sobre a concentração de palestinos no Chile pode gerar surpresa a quem desconhece tal fenômeno – o encontro, não somente geográfico como também linguístico, parece inusitado. O mundo árabe, até então distante no mapa, mostra-se mais próximo devido à migração e, embora abra caminhos curiosos do ponto de vista cultural, como a permanência de superstições independentemente da adesão à fé e costumes islâmicos por parte das novas gerações, também revela violências simbólicas, consequências da separação compulsória do território de origem – caso da já mencionada alteração de nome de seus antepassados.

A violência, embora ganhe diferentes contornos ao longo do ensaio, surge de maneira mais explícita quando, enfim, tem sua oportunidade de “retornar” à Palestina. O “retorno” em questão é carregado pelo simbólico, visto que na verdade, Lina jamais havia pisado na cidade de Jafa, de onde vem sua família. Antes de desembarcar, tarde da noite, numa cidade desconhecida, vê-se na temida situação em que, por desconfianças da equipe de segurança da companhia aérea israelense, é levada à “salinha dos fundos”, onde é interrogada e revistada. Este episódio costura a lembrança do 11 de setembro, acontecimento que ajudou a consolidar a associação com o terrorismo, cujas repercussões são ainda sentidas por aqueles que, assim como ela, possuem sangue árabe.

Ao deslizar os olhos sobre as experiências e percepções da escritora durante o período em Jafa, convivendo com seus anfitriões, cuja relação com a Palestina, o islamismo e o conflito guarda particularidades distintas do esperado, lateja o lembrete constante que a Faixa de Gaza continua a arder em um conflito cujos interesses e influências são díspares, não sendo possível resumi-lo à uma disputa entre duas partes, dando a ver uma equidade que, sabemos, não corresponde em nada ao funcionamento do colonialismo. Desde a década de 1940 até hoje, milhares de palestinos buscam na imigração uma forma de escapar das limitações e humilhações impostas por Israel e seus aliados. São vidas que, como os avós e o pai de Lina, não retornarão às vidas que conheciam, que assim como a narrativa, em algum ponto, irão flagrar-se marcadas por uma perda da qual não possuem memória própria, mas que persiste através de cartografias familiares, geográficas, espirituais e psicológicas.



REFERÊNCIAS:

DE SOUZA MORAIS, João Rafael Gualberto. Entre o colonialismo e o terrorismo: o emprego político da violência no labirinto da carnificina árabe-israelense na Palestina. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 23 out. 2023. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/colonialismo-terrorismo-violencia-palestina/>

NASSER, Reginaldo. Palestina: Um Colonialismo por povoamento Sionista. *A terra é redonda*. 30 maio 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/palestina-um-colonialismo-por-povoamento-sionista/>

O grito e o sonho do Poeta Ailton Krenak

Caio Paiva Ribeiro

Editor da revista O Odisseu e graduando em filosofia pela Universidade Federal da Bahia. É membro do Seminário de Introdução à Teoria Psicanalítica (SIPSI)



Ailton Krenak na cerimônia de posse da Academia Brasileira de Letras.
Foto: Governo Federal (Reprodução)

Não há como apresentar a figura e, se é possível falar assim, a lenda que é Ailton Krenak — nem mesmo Heloísa Teixeira se julgou capaz de fazê-lo plenamente — e todo o seu impacto no Brasil durante os seus anos de atividade, que já começaram desde bem cedo. Como todos já tivemos com certeza a oportunidade de presenciar a grandeza que a presença de Krenak impõe através do vídeo de seu discurso na constituinte, no qual não eleva o tom de voz e sequer demonstra um pingo de agressividade; não: o afeto que Krenak ali usa para retoricamente articular a sua mensagem é nenhum outro que o luto, o luto por tudo que se perdera, o luto por tudo que não fora e, em mantida aquela nefasta postura, poderia ainda vir a se perder.

E por que não fora? Pela ação concreta de uns tantos indivíduos que simplesmente se recusaram ao longo que uns tantos séculos a dar ouvidos àquele conhecimento que se constituía ao longo de milênios, de tempos que — como bem rememora Krenak — são-nos imemoriais, mas apenas por conta da forma que hoje se configura a memória para nós povos colonizados. Mas temo dizer, e acredito que Krenak haveria de concordar comigo, que a própria cultura que primeiro foi colonizada pelos colonizadores desta terra fora a sua própria. Como assim? Recorro a um exemplo: já Sócrates — no auge daquele período supostamente milagroso e mítico de origem da cultura original e autenticamente europeia, a qual deu a esse povo o privilégio de se chamar de ocidentais enquanto os demais seriam ou

orientais ou bárbaros ou selvagens (o que dava pra eles — no fim das contas — na mesma coisa) — proferira uma sentença: a escrita há de acabar com a nossa memória e, portanto, com a nossa cultura: a preguiça em não ter de exercitar mais a fala e o pensamento em prol de conservar em si toda uma linha riquíssima e que se construiu a duras penas por meio dos esforços dos diversos aedos (dos quais o mais famoso tinha o nome de Homero) levaria aquele povo certamente à decadência. Em certo sentido, Sócrates estava mais certo do que poderia imaginar, pois que milênios após originadas estas palavras, as quais foram paradoxalmente registradas em papiro e nos milagrosamente chegaram mesmo em face às intempéries engendradas pelo tempo que tudo devora, homens crentes de estarem seguindo esse suposto legado grego (um povo ao qual eles há muito tempo, e ainda hoje, não dão mais muita bola por causa de uma antiga rixa entre cristãos católicos, falantes de latim, e ortodoxos, cuja língua de preferência foi o próprio grego), ao qual se assomou um suposto legado romano (de cuja maior parte da cultura eles ou rejeitavam ou ignoravam) saquearam, mataram, tolheram e roubaram coisas que nunca lhe pertenceram em nome de propagar esse legado. Ora, esse legado, assim como qualquer outro mito contado no presente, é fabricação daqueles que no presente vivem e o cultivam; e francamente: o que menos fizeram os ocidentais foi dar verdadeiramente ouvidos a essa suposta tradição na qual se calcavam. Prova disso foi, ao se depararem com figuras como os pajés das Américas e os griôs na África, menosprezaram quase que imediatamente sua forma de transmissão de conhecimento e de expressão cultural, forma esta mais que análoga às dos aedos responsáveis pela tão belíssima cultura que ordenava de alguma forma a destruição, a queima, o extermínio e o genocídio de outros povos. Nem mesmo aos árabes, que como eles cultuavam apenas um deus (que se revelou a um mesmo profeta que o deles: Abraão!), que cultivavam fortemente a escrita (ao ponto de proibirem as representações imagéticas em sua cultura), que desenvolviam a ciência e mesmo a própria filosofia (de tal modo que uma enorme parte da tradição ocidental de pensamento científico e filosófico se deve a estes mesmos árabes!) — nem mesmo a estes eram capaz de respeitar e enxergar em seus conflitos (como era costume dos povos indígenas aqui nas Américas, por exemplo) os seus oponentes como iguais, ou mesmo dignos do menor respeito.

Mas de onde vem então essa atitude do colonizador que rejeita Krenak senão da própria cultura que engendrou esses povos colonizadores? Ora, vem de uma ignorância fundamental própria àqueles que menosprezam a linguagem oral em detrimento das palavras escritas: estes se ocupam demais com letrinhas inscritas em uma página e não erguem as cabeças para ver e tampouco abrem os

os ouvidos para escutar qualquer coisa que não se encaixe em seus exíguos alfabetos. É um dado que estes elementos já estavam sim nas culturas nas quais os colonizadores que viajaram todo o mundo numa caçada gananciosa (nessas navegações que de grandes não tiveram nada, além dos egos inflados e presunçosos daqueles que as empreenderam), mas o que busco chamar atenção aqui é o seguinte: havia lá também muito mais que isso! A verdade que devemos estar prontos para encarar é que em toda cultura há aspectos bons e desejáveis, assim como ruins e repreensíveis — a cultura afinal é um esforço já fadado ao fracasso de harmonizar forças que são já de antemão quase que, em essência, caóticas e disruptivas: não tem como chegar a um consenso absoluto em que todos ganhem sempre. O problema aqui não é esta cultura ou aquela cultura (afinal, era justamente essa sanha de hierarquizar culturas e diferenciá-las ontologicamente que estava mais que presente nos atos e atitudes dos povos colonizadores), mas sim a própria ignorância e indisposição em ouvir a diferença, mesmo que essa nos pareça feia, asquerosa ou mesmo incompreensível. O que é então a figura e a lenda de Krenak, senão exatamente a daquele que continuamente ao longo da trajetória de sua vida nos tem ensinado essa lição?

Krenak, que já desde pequeno sofre com as dores e as chagas ainda abertas desse país colonizado, sempre foi aquele que se colocou entre culturas: não apenas entre a cultura da sua própria etnia (cujo nome nos apresenta como o que chamariamos de “sobrenome”) e a cultura europeizada e europeizante que sobre esse país se impôs, e sob punho de ferro e tiros de bala e de canhão se cultivou, como também entre a sua etnia e as diversas outras que nesse país a duras penas e desafios subsistem até hoje depois de tanta luta e sofrimento, sejam aquelas cujo território já por elas ocupado foi tolhido e saqueado, sejam aquelas que — desenraizadas de seu próprio território — tiveram que de qualquer forma fixar rapidamente sobre este raízes a fim de minimamente garantir sua existência. É nesse turbilhão de movimentos de opressão e resistência que se constitui a personalidade, carreira e trajetória de Krenak, a qual foi lapidada no cotejamento ora forçoso, ora voluntário entre as mais diversas culturas, pois que, tendo crescido numa realidade a qual para a grande maioria de nós é ainda muito distante (e olha que dividimos um mesmo território!), ele ainda assim se propôs a adentrar um outro processo de culturalização, de modo a garantir a sua existência sim, mas também a de seu povo. Por isso, desde cedo luta Krenak contra esse movimento de opressão que visa deslegitimar algumas vozes, de modo a sufocá-las e abafá-las, enquanto legitima algumas poucas outras, de tal modo a amplificá-las e padronizá-las (esse “muitas” e esse “poucas” não se referem apenas, no entanto, ao caráter quantitativo dessas vozes, mas também ao

seu caráter qualitativo: — este verdadeira vítima desse processo), movimento o qual amordaça aquelas em benefício destas. Mas não é em afirmar a “sua própria cultura” com que Krenak está verdadeiramente preocupado — é claro que com isso também, pois que todos nós visamos expressar aquilo que em nossa interioridade nutrimos de alguma forma; porém não apenas, pois que a luta de Krenak é uma luta muito anterior a esta: uma luta por direitos. Vemos, portanto, falar este indivíduo na constituinte que, vestido de terno branco, passa uma substância preta no rosto, a qual se pode inicialmente achar ser alguma espécie de graxa derivada do petróleo (semelhança a qual não julgo ser despropositada), mas não se trata de mais do que a tinta oriunda do jenipapo, a qual para ele e os membros de sua terra natal simboliza o já referido luto. Mas por que estava ele lá, na assembleia constituinte, visivelmente preocupado em não ofender aqueles contra os quais discursava, figuras estas (hoje podemos dizer sem nenhum escrúpulo) profundamente abjetas que mentiam, difamavam e confabulavam contra os indivíduos e os direitos que eles haviam naquele momento por meio da adição de dois artigos na Constituição Federal de 88 conseguido minimamente garantir; por que seu discurso não era virulento e despertava as paixões que, hoje sabemos, deveriam ter despertado à época? É que Krenak sabe que, mais do que a pura violência e reatividade, o que consegue estabelecer os laços culturais que se posicionam contrários à verdadeira colonização (que pode se dar em qualquer tempo e lugar em que a ignorância, medo, ojeriza e condescendência perante uma outra cultura se demonstrar maior do que a capacidade de escutá-la, interpretá-la e compreendê-la) são os da aproximação e subsequente apaziguamento do desejo de conquistar e exterminar aquele que de fora parece ser sempre o inimigo. Por isso, constantemente se refere (e não somente aos seres humanos!) aos outros seres que habitam o mundo no qual vivemos como seus “parentes”, pois para ele não há distância grande demais que não possa ser transposta pela abertura ao diferente e diverso. Assim, vestiu Krenak naquele dia o terno branco e o contrastou à cor escura do pigmento que trazia de sua ancestralidade, de modo a mostrar que em um único ponto, em um único indivíduo podem coexistir fatores diversos sem que este anule aquele e vice-versa — razão pela qual, ao fim de sua intervenção, o terno permanece branco e a tinta permanece escura. Assim, seu grito silencioso daquele dia ecoa muito mais em nossos ouvidos do que o mais estrondoso tiro de arma de fogo que possa derrubar um ou outro indivíduo, ou mesmo uma grande quantidade de indivíduos: é a isso que se opõe veementemente o sonho de Ailton Krenak.

Não se poderá jamais dizer, portanto, que a sua recente posse na casa de Machado de Assis tenha sido alguma coisa que não a continuação de



Ailton Krenak por Maicon Aquino

sua exemplar trajetória de reculturalização de todos aqueles povos e etnias que tiveram de si as memórias roubadas pelos já referidos vis atos de alguns, os quais — ao contrário do que querem fazer acreditar algumas proeminentes figuras públicas — não estão ausentes de nossas posturas hodiernas perante esses indivíduos que ainda agora resistem a violentas investidas ainda de agricultores e garimpeiros, assim como há séculos atrás — ainda que se tenha mudado a cara dessas invasões, elas continuam em essência as mesmas: advindas de uma desconsideração, condescendência e depreciação que há muito tempo já se nutre por tudo aquilo que atravanche o que para esses povos — estes os verdadeiros bárbaros — não é útil para progredir os interesses e objetivos de sua própria cultura. Nada obstante, adentrar uma tal Academia Brasileira de Letras, a qual outrora fora apenas promotora de uma mesma língua escrita, muitas vezes não apenas distante, como também avessa à linguagem oral poderia sim parecer contraditório àquele que, por tanto tempo, teve em seu rol de disputas políticas justamente a denúncia desse tipo de postura, inclusive pela sua própria forma de transmissão que é majoritariamente oral, e não escrita; a não ser que, talvez, poder-se-ia supor, ele estivesse justamente lá para esmagar as pretensões destes por meio da dura confrontação e enfrentamento. Mas não: nada disso se encontra na trajetória de Krenak, o qual apesar de mordaz e feroz crítico quando necessário, só o é da própria ferocidade e da própria mordacidade: — nele encontramos um pensamento selvagem que não é simplesmente um pensamento “não-domesticado” como geralmente se tende a pensar esse adjetivo, mas sim a um pensamento originário, fortemente enraizado em culturas e tradições milenares: um

pensamento que, sobretudo, não se deixou colonizar. Não poderia deixar caracterizá-lo então Heloísa, ao recepcioná-lo com seu discurso, com o título que de pajé por toda conexão com os saberes e formas ancestrais de conhecimento de seu povo (e de muitos outros!), mas também o concedeu a denominação de poeta por sua sanha sempiterna de dar voz ao imemorial e forma ao impossível: — unindo ao final os dois na belíssima forma sincrética do pajé-poeta, título ecoado em todos os seus atos. Por essas e outras razões, o tom que predomina no discurso de Krenak não é o do confronto, ou mesmo do triunfo conquistado após se sobrepor aos seus inimigos, mas sim o da comemoração (palavra em cuja raiz, note-se, está a palavra “memória”) e o da celebração (em cuja raiz está a ideia da sucessão e da repetição): são estes os afetos que agora mobiliza, pois que de tanta luta e enfrentamento, o que deve restar no final — segundo mostra-nos o pajé-poeta — não é um rancor, ressentimento, tristeza ou mesmo autoproclamada grandeza em face do outro derrotado; muito antes uma serenidade contagiante, uma parcimônia admirável e uma franca cumplicidade para com todos os presentes. Essa cumplicidade está presente, inclusive, na forma que se dirige a suas agora colegas — como ele mesmo afirma estar feliz em poder chamá-las — as quais acessam aquela casa com o mesmo estranhamento que ele mesmo o faz: não por uma questão de gênero, mas sim uma questão de “perceber o mundo de uma forma diversa”. E é a esta qualidade que Ailton sempre deu mais valor em sua trajetória, razão pela qual é um Krenak, mas é também um brasileiro e também um cosmopolita — Krenak não se furta jamais a acessar a realidade sua e de seus parentes das mais diversas formas imagináveis: ele celebra essa possibilidade e visa defendê-la. E é com esse espírito que sobe ao púlpito da Academia para discursar, com a finalidade não de impor um discurso àquele local que lhe fosse estranho (imposições não são próprias ao pajé-poeta), mas sim para fazer brotar a partir daquela posição o que há nela de diverso e singularíssimo em sua história e constituição — ele está lá para celebrar a língua portuguesa e a forma com a qual ela pode ser usada (ainda que não somente ela) para expressar a nossa brasilidade, e não apenas para rechaçar o modo como foi forçada por muitos anos a não fazê-lo. Desse modo, agora na condição de acadêmico o futuro é ainda aquilo — assim como expõe em sua proposta de um futuro ancestral — que ele tem em sua visada, e é encarando o futuro através e para além do passado que Krenak constrói sempre infalivelmente um belíssimo presente, o qual nos oferta sempre revestido daquilo que há de mais próprio a si mesmo: a valorização do que é diverso. Portanto, sabemos por que é e sempre será ouvido o grito de Krenak, porque ele não é grito coisíssima nenhuma, por mais que devesse sê-lo: — ele é, na verdade,

canção que agradavelmente ressoa nos ouvidos, pois que traz consigo um conteúdo quase tão belo quanto a forma que o carrega, mas também denuncia que escancara as mazelas de pensar como pensa o colonizador: um male ao qual estamos quase sempre alarmantemente sujeitos. O poeta canta, portanto, e canta um sonho que é, por mais que isso a alguns possam surpreender, muito semelhante ao de Gonçalves Dias, de poder dizer sem com isso ter medo de faltar com a verdade: “minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”; e é esta para Krenak a maior das riquezas.

ENSAIO FOTOGRÁFICO

Um Conto Sobre Alianças

Rynnard

Rynnard é artesão digital, publicitário e designer gráfico natural da região do Vale do Rio Doce, em MinasGerais. Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Latino Americana (UNILA) na TrípliceFronteira e mestrando no Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, em Salvador.



“Um conto sobre alianças”, ensaio-performance artístico de Rynnard, surge a partir do desafio que a revista O Odisseu propôs a si mesma e depois ao artista: falar de afeto. Por quê? O afeto parece ser posto numa segunda categoria quando falamos de lutas organizadas, mas isso em si já é um traço do colonialismo sobre nossos corpos. É próprio de um certo pensamento ocidental colonizador o estabelecimento das dimensões de “público” e “privado”, sendo o afeto um mecanismo que entra na segunda categoria.

Sabemos como a dinâmica da propriedade e da família se instituiu enquanto um mecanismo de sustentação do capitalismo e é amplamente discutido como o casamento no modelo patriarcal ajuda a manter viva uma série de opressões do regime do capital. Assim, nem sempre casamento significou amor, e nem sempre família significou esse lugar de segurança. Mas não cabe aqui problematizar mais essa questão.

Fato é que o paradigma ocidental (o modelo de família patriarcal) importado, ou melhor: imposto pelo colonialismo trouxe uma série de traumas para os corpos subalternizados e perdurou enquanto uma herança maldita. Em “Memórias da Plantação”, Grada Kilomba nos apresenta o “trauma colonial de separação” que busca dar conta de entender como a violência da escravização e da diáspora culminaram no rompimento forçado de laços afetivos e trouxeram o desmembramento de comunidades inteiras. Isso, segundo a autora,



Caderno 1

trouxe consequências graves para a população em diáspora. Mas a autora também vai dizer como a contínua relação de cumplicidade entre pessoas negras em qualquer lugar no mundo é uma busca de superação desse trauma. Assim, não é incomum que pessoas negras se cumprimentem ao passar na rua e se ajudem no cotidiano mesmo sem se conhecerem (KILOMBA, 2019). É uma forma de se unir ante o isolamento proposto pelo colonialismo.

A Ordem colonial certamente reconhece o perigo de quando pessoas em situação de subalternidade se unem. Não por acaso os quilombos eram tão temidos. Os estudos de Beatriz Nascimento, nesse sentido, foram fundamentais para a compreensão do quilombo enquanto uma tecnologia de resistência. Beatriz aponta o quilombo como uma "ordem social" (NASCIMENTO, 1977, p. 126). É Beatriz que resgata o significado original da palavra que é "união" e vai destacar como os quilombos foram fundamentais para a construção de uma autonomia do sujeito negro em diáspora.

A ordem oficial, repressão, é que chamou isso de quilombo, que é um nome negro e que significa união. Então, no momento em que o negro se unifica, se agrega, ele está sempre formando um quilombo, está eternamente formando um quilombo, o nome em africano é união (NASCIMENTO, 1977, p. 126).

Sim, os quilombos eram brutalmente reprimidos, assim como qualquer união organizada de negros escravizados. Uma das formas de minar o poder de autonomia desses sujeitos era justamente separá-los. Separava-se famílias como forma de destruir a subjetividade dessas pessoas. Bem como o culto religioso aos deuses africanos era proibido. Era importante para o sucesso do projeto colonial que esses indivíduos fossem minados de suas subjetividades e se tornassem abjetos, vazios, solitários.



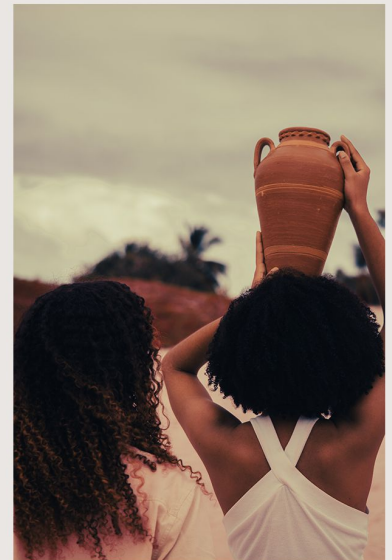
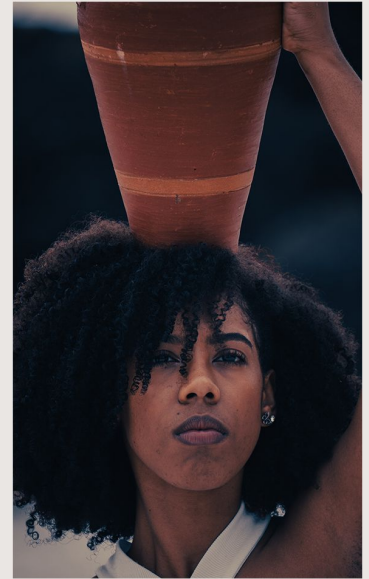
Caderno 1

Ora, sabemos que o povo negro foi especialista em burlar toda forma de opressão. O sincretismo religioso, sabemos, foi uma forma de manter viva a tradição ancestral, assim como o quilombo foi essa tecnologia de resistência. Na contemporaneidade, o afeto é também um desses potenciais subversivos da violência colonial. "Quilombo" transforma-se então em verbo: "aquilombar". Na contemporaneidade ainda existe a necessidade de se pensar na união como uma forma do povo negro e de qualquer população subalternizada contra a opressão sistêmica a esses corpos.

Aquilombar-se é, portanto, uma ação contínua de existência autônoma frente aos antagonismos que se caracterizam de diferentes formas ao longo da história dessas comunidades, e que denotam ações de luta ao longo das gerações para que esses sujeitos tenham o direito fundamental a resistirem e existirem com seus usos e costumes. Esse existir tem um movimento fortemente voltado para a coletividade, para os laços que unem os quilombolas entre si e que, num movimento mais amplo e recente, une comunidades de distintas regiões (SOUZA, 2008, p. 106).

Portanto, a proposta do ensaio consistiu em pensar o afeto como um fator de união, portanto de "aquilombamento", pensando junto com bell hooks como que o amor é uma forma crucial para a organização para a sobrevivência neste sistema de opressões. Sobre isso, hooks escreve:

Sem amor, nossos esforços para libertar a nós mesmas/os e nossa comunidade mundial da opressão e exploração estão condenados. Enquanto nos recusarmos a abordar plenamente o lugar do amor nas lutas por libertação, não seremos capazes de criar uma cultura de conversão na qual haja um coletivo afastando-se de uma ética de dominação (hooks, 2006, p. 1).



Caderno 1

Demonstrar afeto, portanto, é uma maneira poderosa de resistir e a história de nossos ancestrais tem nos provado isso. Foram os laços de afeto que permitiram que o povo negro resistisse aos horrores da escravidão. Os afetos que se criaram no culto aos seus deuses, no modo carinhoso em que se instituí “Pais” e “Mães” que cuidam afetivamente de uma comunidade. E ainda hoje, o afeto, muitas vezes de desconhecidos, são as mãos que ajudam a carregar o “fardo” da vida no sistema capitalista (fardo esse representado pelo vaso de barro na cabeça da performer Camila Paixão e que ao longo do caminho vai encontrando mãos que a ajudam a carregar esse fardo, mãos de afeto).

Rynnard evoca essa imagem da “mulher-com-a-lata-d’água-na-cabeça” tão bem cantada por Elza Soares, sendo essa lata esse objeto de opressão tão forte a uma comunidade (como o povo negro foi tão precarizado no acesso aos direitos básicos, como a hidratação, sendo necessário andar tão longe para ter água em casa!), mas que encontra ao longo do caminho mãos de afeto que ajudam a carregar o fardo até resignificá-lo: da dor às flores. O povo negro também é especialista em dar novos significados a dores sentidas e vividas. E essa resignificação só é possível na coletividade.

É o aprendizado que os nossos ancestrais nos passam, é a contra-colonização que se opõe ao modelo individualista da ótica neoliberal ocidental. Portanto, forme o seu quilombo.

FICHA:

Fotos: Rynnard
Performers: Camila Paixão, Leilany, Ewerton Melo e Denni Sales.

Assistente de Produção: Ewerton Ulysses Cardoso.

Texto de Curadoria: Ewerton Ulysses Cardoso.





Caderno 2



“Irmãos”, por Rynnard

Esta colagem faz parte da série “Aquilombamentos do Cotidiano”, do artista visual Rynnard, exclusiva para esta edição da revista O Odisseu.

Odisseia

“Para velar os vivos”: “Muvuca”, de Jorge Augusto, é poesia para acordar

Ewerton Ulysses Cardoso

Comunicador, designer escritor. É fundador e editor da revista O Odisseu. Como ficcionista, publicou contos em antologias. É aluno do curso de Letras (Português e Espanhol) na Universidade Federal da Bahia.



O poeta soteropolitano Jorge Augusto. Foto: Denni Sales (O Odisseu)

Quem se deparar com o título “Muvuca”, novo livro de Jorge Augusto que sai pela Paralelo13S, pode se enganar quanto ao conteúdo do livro. Tanto em sua origem quanto no uso coloquial, essa palavra de origem banta busca dar conta de aglomerações festivas, barulho e alegria. Talvez você espere um livro que dê conta de explorar o potencial cultural dos sujeitos em diáspora, mas vamos combinar que esse é um aspecto amplamente explorado pela produção cultural hegemônica brasileira que cria o mito do negro sempre alegre apesar das lutas da vida.

Vamos combinar que é muito cômodo criar

criar essa imagem. Cômodo para uma elite intelectual e econômica que quer negar um passado colonial que ainda existe e que reverbera nas estruturas sociais brasileiras. Quando Freyre descreve o passado colonial como uma relação repleta de afetos e dengos, ignorando a luta e o luto do povo escravizado, proporciona o suspiro de alívio para a branquitude que foge, a todo custo, da culpa que está dada.

Ora, Conceição Evaristo vai dizer que as histórias que escreve não são para adormecer a casa grande, mas sim para “acordá-los de seus sonos injustos”. É, portanto, uma literatura incômoda. E quem ler “Muvuca”, de Jorge Augusto, pode ser que

nunca mais volte a dormir.

insisto que ela me ajude, grito me debato no vento,
digo que estou morrendo, que não consigo respirar
ela pergunta o que estou sentindo. Apavorado como
rato cochicho em seu ouvido “tira esses vinte e
cinco corpos de cima de mim, por favor minha tia”

Esse é um trecho do poema “um relato sobre o 7 de maio de 2021”. Para os que não estão lembrados da data, trata-se do dia seguinte ao dia em que a Polícia Militar do estado do Rio de Janeiro, a mando do governo Claudio Castro, realizou a chacina mais letal da história da cidade do Rio de Janeiro na comunidade do Jacarézinho. Jorge cita vinte e cinco corpos, mas na verdade se tratam de vinte e nove.

O poema cria essa atmosfera de claustrofobia que te tira o fôlego. É incômodo. A vontade que se tem é de fechar o livro naquele momento. É não ler. Porque no nosso imaginário que romantiza a leitura, os livros pertencem, mesmo que não conscientemente, à classificação do entretenimento. Mas Jorge não escreve para entreter. Pelo contrário, o objetivo é despertar, é te fazer ter consciência de que existe algo de urgente acontecendo e que não podemos negar (embora haja uma força impositiva que nos conduz à planejada alienação). No início do mesmo poema, a voz lírica versa:

a cara enterrada no smartphone me atualiza
nas redes sociais: memes, cem eventos,
enquetes das mais variadas, futebol, BBB,
máster chef e muito algoritmo trazendo
as propagandas que compram nossa alma
o carro do ovo atrapalha como trio elétrico
a multidão de conversas paralelas e cinte e
cinco jovens negros morreram na chacina
da favela do Jacarezinho, na cidade do Rio

O espaço da consciência é um espaço de disputa e faz parte do plano da classe que domina fazer com que não pensemos. Ora, Hannah Arendt já dizia que pensar é perigoso, mas que não pensar é mais perigoso ainda. Na obra “Eichmann em Jerusalém”, a filósofa mostra como o peso da rotina, a negação ao pensamento crítico e a alienação transforma pessoas “comuns” em pessoas que perpetuam atrocidades como o holocausto. Em diálogo com esse pensamento, Jorge nos aponta que o modo como ignoramos conscientemente um genocídio em curso também nos coloca na lista de culpados na sustentação desse estado que é uma máquina de matar gente preta.

Por que não sentimos raiva? Ou por que não fazemos algo?



O poeta soteropolitano Jorge Augusto. Foto: Denni Sales (O Odisseu)

Em outro excelente poema, “mea culpa”, Jorge explora essa imobilidade na própria voz poética. É o eu-lírico aquele que está imóvel ao encarar uma série de atrocidades que não conseguimos combater:

amanhã não vou invadir o congresso
cortar a cabeça dos senadores
e exibir em praça pública
não vou ocupar a AL da Bahia,
nem do Maranhão.
acertar uma bala na cabeça de Rui Costa
não vingarei os jovens negros
assassinados todos os dias na Bahia
não entrarei com uma metralhadora na câmara federal
ou cravarei definitiva a faca no peito de ACM Neto
nem espancarei o vizinho facista
amanhã não cortarei meus próprios pulsos
mas já terei morrido
esse silêncio que ecoo e redundo
nos gestos contidos de minha revolta
é a música do velório em que me enterro

Este poema de Jorge é, para mim, o que mais dialoga com a corrente de pensamento nomeada de afropessimismo, termo cunhado pelo pensador estadunidense Frank B. Wilderson III. Frank vai pensar a relação do negro na contemporaneidade pelo prisma da “escravidão perpétua”, não como uma forma de se conformar com a situação em que se está ou para desistir da luta, mas para entender que as conquistas tidas ainda são poucas em relação ao que precisa ser feito para que se tenha a reparação pelo crime mais hediondo da história, a escravidão (o mais hediondo, mas que não condenou e não culpabilizar ninguém e, portanto, o crime perfeito).

O caminho percorrido em “Muvuca” questiona a própria natureza da poesia e o Poeta se coloca contra a parede: por que escrevo? A essência do fazer poético se articula nos poemas de Jorge, que é um autor com um projeto estético consistente. Ora utilizando rimas externas e internas, ora com assonâncias e recursos estilísticos que vão do verso

Caderno 2 – Coluna “Fora do Eixo”

verso livre ao soneto, Jorge explora as possibilidades da poesia que culminam em um livro que consegue ser muita coisa. A pluralidade de temas e formas em “Muvuca” só pode ser explicada pela ótica da “encruzilhada”.

Leda Maria Martins articula a “encruzilhada” como um “terceiro lugar”, trata-se do conceito epistêmico que busca dar conta do entrecruzamento de culturas e tempos, gerando uma significação nova. A teórica articula o conceito para a compreensão da performatividade cultural afro-brasileira que se entrecruza com os signos ocidentais para desafiá-los. Mais precisamente:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (Martins, 1997, p. 28).

A encruzilhada, bem sabemos, é o lugar de

Exu, entidade das religiões afro-brasileiras responsáveis pela comunicação. Jorge Amado citava que todo rito, toda celebração de axé na Bahia começa com o padê para Exu abrir os caminhos. Jorge Augusto faz isso. Abre “Muvuca” se colocando “Na encruzilhada da palavra”. É esse o lugar artístico que o poeta ocupa: o da ressignificação, multiplicidade, convergência, híbrido, mestiço e limiar. É um lugar de disputa. A palavra, nesse sentido, também é arma com a qual o Poeta batalha muitas vezes contra a própria poesia.

Jorge está ciente desse lugar “exuístico” que ocupa. Mesmo que não escreva poesia como remédio (como afirma no poema “Contra o leitor de divã), o operário da poesia (aquele que trabalha na Fábrica do Poema) precisa assumir a sua missão com seriedade:

cada poeta que se vende é mais do mundo encapsulado em frascos de comprimidos rezado fervoroso na missa de domingo (trecho do poema “o barulho de festa”).

Não, “Muvuca” não é um livro sobre o barulho de uma festa, mas é sobre a “encruzilhada da palavra”, sobre as possibilidades de abertura que o texto poético proporciona para expressar a complexidade da psiquê que reside no corpo negro, artista, periférico e baiano. É uma confusão organizada que desperta as mentes adormecidas na ignorância da modernidade tardia. É a voz do Poeta que tem olhos atentos para velar os vivos.

O poeta soteropolitano Jorge Augusto. Foto: Denni Sales (O Odisseu)



Muito obrigado, apoiadores! Vocês são os nossos heróis!

Marielson Carvalho
Jamile César
Aline Lira
Ana Assad
Hyann Pedro Rodrigues
Ana Vieira
Debora Santos de Souza
Paulo Alexandre Trindade Freire
Raique Lucas de Jesus Correia
Nicole Hirata
DENISSON PADILHA FILHO
Fabricio Carvalho Amorim Leite
Mariana Copertino
Frank Kevin Lima Coelho
Luciana Konradt Pereira
Jhanade Layany Moreira Sobrinho
Aline De Fraga Sulzbach



Torne-se um apoiador com valores a partir de R\$ 5 e tenha acesso a recompensas exclusivas da revista O Odisseu.

Expediente

Direção de conteúdo: Aline Félix, Caio Paiva Ribeiro, Ewerton Ulysses Cardoso e Pedro Henrique Rodrigues;
Revisão: Carol Antunes e Paulo Zan
Diagramação: Ewerton Ulysses Cardoso
Arte de Capa: Ewerton Ulysses Cardoso (com arte de Rynnard)